326 Rel. Ac

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 1

1970

7968/1

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION CÔLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

« Les revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10.— F.F. 49.— DM 40.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Realizări şi perspective în folcloristica românească 3
GOTTFRIED HABENICHT, Valoarea ştiinţifică a observaţiei directe în cercetarea muzicii de joc 11
ANCA GIURCHESCU. Cercetarea contextuală a dansurilor populare. 21
ION GHINOIU, Elemente geografice în cercetarea etnografică. 29
ANDREI BUCŞAN, Aspecte funcţional-tematice în dansul popular românesc. 35

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Preocupări pentru folclor la „Ţeranul român" 41
RADU O. MAIER, Planurile caselor româneşti din Munţii Apuseni la sfîrşitul sec. al XIX-lea. 55

NOTE ŞI DISCUŢII

ADRIAN VICOL, Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor româneşti 63
ALEXANDRU POPESCU, Perspective antropologice în cercetarea culturii şi civilizaţiei populare 73
CONSTANTIN ERETESCU, Al V-lea congres al Societăţii internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare (I.S.F.N.R.). 81
TIBERIU ALEXANDRU, A. BUCŞAN, P. PETRESCU, Însemnări pe marginea primului festival şi concurs internaţional de folclor „România '69" . . . 87

RECENZII

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluţie, curente, metode*, Ed. pt. lit., 1968 (*Ruxandra Guţu*). 93

Rev. etn. folc. — Tom. 15, nr. 1 p. 1—96 — Bucureşti 1970

Z 1968/1.

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 — 1970 — n° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

MIHAI POP, Réalisations et perspectives dans le folklore roumain 3
GOTTFRIED HABENICHT, La valeur scientifique de l'observation directe pour l'étude de la musique des danses populaires 11
ANCA GIURCHESCU, L'investigation contextuelle des danses populaires . . 19
ION GHINOIU, Eléments géographiques dans la recherche ethnographique 21
ANDREI BUCŞAN, Aspects fonctionnels-thématiques dans la danse populaire 29

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, L'activité folklorique de la revue « Ţeranul român » 35
RADU O. MAIER, Les plans des maisons roumaines des Monts Apuseni à la fin du XIX[e] siècle. 41

NOTES ET DISCUSSIONS

ADRIAN VICOL, Prémisses théoriques d'une typologie musicale des « colinda » roumaines 55
ALEXANDRU POPESCU, Perspectives anthropologiques dans l'étude de la culture et de la civilisation populaires 63
CONSTANTIN ERETESCU, V[e] Congrès de la Société internationale pour l'étude des narrations populaires (I.S.F.N.R.). 73
T. ALEXANDRU, A. BUCŞAN, P. PETRESCU, Notes sur le premier festival et concours international de folklore « Roumanie '69 » 81

COMPTES RENDUS

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluţie, curente, metode* (Le folklore roumain — Evolution, courants, méthodes), Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (*Ruxandra Guţu*) 87

https://biblioteca-digitala.ro

REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE ÎN FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ *

MIHAI POP

S-au împlinit anul acesta 20 de ani de la înfiinţarea Institutului nostru. Această împlinire coincide cu a XXV-a aniversare a eliberării patriei şi cu întîmpinarea congresului al X-lea al Partidului Comunist Român de către întregul popor al ţării, cu noi şi importante înfăptuiri.

Se cuvine deci să arătăm că ceea ce am realizat în aceşti 20 de ani se datoreşte înainte de toate interesului deosebit pe care conducerea partidului nostru îl acordă cercetării, păstrării şi punerii în valoare a patrimoniului culturii populare, sprijinului permanent pe care l-am primit în munca noastră, din partea organelor de partid şi de stat. Fără acest interes, fără acest sprijin susţinut, institutul nostru n-ar fi putut fiinţa, noi, cu tot entuziasmul, n-am fi putut realiza decît o fărîmă din ceea ce am făcut pînă acum. Condiţiile ce s-au creat în ţara noastră cercetării ştiinţifice în general, şi cercetării culturii populare în special, condiţii ce nici nu puteau fi visate de înaintaşi, au situat cercetarea etnografică şi folclorică românească la un loc de prestigiu nu numai în ochii ţării ci şi ai specialiştilor de peste hotare.

În domeniul folclorului, căci numai la acesta mă voi referi, am moştenit de la înaintaşi importante culegeri de materiale. Am preluat de asemenea cuceririle lor în metoda de lucru şi mai multe deziderate, necesităţi întrevăzute de ei pentru buna desfăşurare a muncii folclorice, dorinţe ce n-au putut fi împlinite.

Le-am preluat cum am preluat prin stăruinţa prof. H. Brauner, întemeietorul institutului, şi materialele culese şi tipărite şi cele din arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor, întemeiată de C. Brăiloiu, de Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor întemeiată de G. Breazul sau din

---

* Publicăm în acest număr unele din comunicările prezentate la sesiunea ştiinţifică, organizată în zilele de 7 — 8 iulie 1969, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la înfiinţarea Institutului de etnografie şi folclor şi în cinstea celei de a douăzeci şi cincea aniversări a Eliberării. Paginile limitate ale unui singur număr nu ne-au permis să publicăm toate comunicările deodată; le vom publica în numerele următoare.

Începînd cu acest număr am deschis o rubrică pentru discutarea ipotezelor de lucru prezentate în numărul 3—1969 pentru *Corpus-ul folclorului românesc* şi în numărul 6—1969 pentru *Atlasul etnografic al României*. Am dori ca aceste ipoteze să fie substanţial discutate pentru a putea da celor două lucrări forma şi conţinutul cel mai adecvat.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 3—10, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Arhiva de folclor a Academiei Române întemeiată de I. Muşlea, cum am preluat principiile şi metodele şcolii lui O. Densuşianu, cele a lui C. Brăiloiu sau ale lui D. Caracostea, ceea ce folcloriştii au putut să înveţe în participarea la cercetările monografice ale şcoalei sociologice din Bucureşti condusă de D. Gusti. Am preluat ideea alcătuirii unei colecţii larg cuprinzătoare, sistematice, a patrimoniului nostru folcloric tradiţional, ideea întocmirii bibliografiei folclorului şi folcloristicii româneşti, ideea sistematizării tipologice a materialelor culese şi cea a publicării unui ,,corpus'' al folclorului românesc.

Le-am preluat, le-am înscris, cum se cerea unei cercetări instituţionale moderne, în planul nostru de lucru şi am procedat cu tenacitate şi sistem la realizarea lor. Mai întîi făcînd ample cercetări monografice zonale şi tematice, de lungă durată de cele mai multe ori. Aceste cercetări ne-au permis să adîncim, în mai multe zone interesante pentru tradiţia folclorică şi pentru unele probleme particulare, fenomenul folcloric viu, să ajungem la o bună cunoaştere a fenomenologiei faptelor de folclor şi fireşte să şi culegem un material important. O dată aspectele fenomenologice cunoscute în complexitatea lor, am extins cercetarea la cît mai multe zone şi am acordat atenţie şi acelor domenii asupra cărora s-a lucrat în trecut mai puţin pe teren, cum ar fi proza populară şi dansurile. Am cercetat astfel toate regiunile ţării, investigînd efectiv sute de localităţi şi lucrînd cu mii de informatori. Am folosit mijloacele moderne pentru consemnarea faptelor, banda de magnetofon, fotografia, filmul şi un întreg sistem de fişe pentru notarea datelor complimentare necesare înţelegerii cît mai depline a pieselor culese. Cred deci că am adunat un număr suficient de piese semnificative care să reprezinte în colecţia noastră, patrimoniul folcloric tradiţional. Cu completările ce pe parcurs se dovedesc întotdeauna necesare, am realizat cred unul din deziderateIe înaintaşilor : *Colecţia naţională de folclor*, bazată înainte de toate pe material de teren, rezultat din cercetări concrete şi aprofundate, consemnate cu toate datele cerute de metoda modernă de investigare a culturii populare.

Această colecţie dorim să o completăm acum prin conscrierea tuturor manuscriselor folclorice care se află în arhivele şi în bibliotecile publice, poate şi în cele particulare.

Pentru a putea pune în valoare materialele publicate pînă acum şi a folosi şi rezultatele încă valabile ale cercetărilor anterioare, am înscris în planul de lucru alcătuirea Bibliografiei generale a etnografiei şi folclorului românesc, a cărei prim volum, cum ştiţi, a şi apărut şi sperăm că şi celelalte vor apărea în ritmul cuvenit. Sîntem deci pe cale să împlinim încă unul din deziderateIe înaintaşilor.

Cred, de asemenea, că putem afirma că am început să realizăm şi un alt deziderat : sistematizarea tipologică a variantelor în cadrul diferitelor categorii ale literaturii orale. S-au alcătuit cataloage tipologice ale cîntecului epic, legendelor, basmelor cu animale, snoavelor, basmelor fantastice. Este în stadiu avansat catalogul textelor de colinde şi s-a făcut un început serios pentru sistematizarea poeziei lirice. Realizările din domeniul literaturii vor dinamiza spre acţiuni similare şi domeniul muzicii şi dansurilor. Pentru obiceiurile populare va trebui probabil să depăşim etapa la care ne găsim cu celelalte domenii şi să trecem direct la o tipologie structurală.

https://biblioteca-digitala.ro

Am înscris în planul nostru şi realizarea ultimului deziderat al înaintaşilor, *Corpus-ul folclorului românesc.* Credem că primele volume vor începe să apară din anul 1971, şi există toate premizele pentru realizarea lui integrală. În numărul 3/1969 al Revistei de etnografie şi folclor am prezentat ipoteza pe care institutul o preconizează pentru realizarea Corpus-ului. Am supus-o astfel discuţiei pentru a ajunge la formula cea mai adecvată în care această lucrare fundamentală a folcloristicii noastre va putea fi realizată.

Paralel cu aceste lucrări, s-au publicat în Revista de folclor şi în noua ei serie, Revista de etnografie şi folclor, mai multe studii privind diferite aspecte ale literaturii, muzicii, dansului şi obiceiurilor populare, descrieri de fapte şi fenomene şi dincolo de acestea încercări de a determina origina sau de a găsi sensul unora.

În primul volum al *Istoriei literaturii române*, publicat de Academia Republicii Socialiste România, am încercat o privire de ansamblu asupra literaturii orale, ce-i drept în cea mai mare parte pe baza studiilor mai vechi şi într-o viziune ce nu depăşeşte decît pe alocuri aceste studii. Colegii din institut şi cei de la alte instituţii au încercat de asemenea să cuprindă în studii de ansamblu unele categorii literare : balada, cîntecul liric, paremiologia, teatrul popular etc., după cum au încercat şi folcloriştii muzicali şi coregrafi să lămurească unele probleme privind morfologia anumitor genuri sau într-o viziune orizontală, funcţia şi valoarea unor elemente formative, moduri, ritmuri etc., sau elemente ce caracterizează unele stiluri regionale. S-au făcut de asemenea, mai cu seamă la Institutul de istorie şi teorie literară, studii asupra anumitor momente ale dezvoltării folcloristicii noastre şi asupra celor mai de seamă folcloriști din trecut ; avem astăzi şi o privire de ansamblu asupra istoriei folcloristicii.

Am prezentat sumar realizările, fără să citez date, cifre şi nume. Am socotit inutilă o astfel de citare, întrucît toate datele, cifrele şi numele vă sînt cunoscute, fiindcă lucrările amintite au fost făcute de Dumneavoastră. Le-am recapitulat doar pentru a ajunge la concluzia că avem sau sîntem pe cale să avem principalele instrumente de lucru necesare unei cercetări folclorice avansate. Am ajuns să cunoaştem multilateral şi profund fenomenul folcloric viu, contextul social cultural al faptelor de folclor, să posedăm un număr considerabil de date care se cer stăpînite, deci sistematizate cu mijloacele moderne. Am încheiat pentru unele domenii, şi vom încheia sper definitiv în curînd pentru întreg folclorul, prima etapă a adunării sistematice a patrimoniului culturii populare pe bază de cercetări concrete şi de activitate de arhivă, etapa de înmagazinare de date şi de cuprindere globală a fenomenelor folclorice.

Trecem acum la etapa următoare în care paralel cu publicarea Corpus-ului va trebui să întreprindem, într-o viziune sistematică şi cu perseverenţa similară aceleia de pînă acum, cercetarea intrinsecă, „interpretarea" materialelor adunate, analiza lor categorială.

Cercetările noastre de pînă acum, privind mai cu seamă fenomenul folcloric viu în contextul lui social, au fost pe plan sociologic funcţionale. Am investigat funcţia contextuală a diferitelor categorii ale folclorului literar, muzical şi coregrafic, ale diferitelor obiceiuri. Observînd dinamica faptelor, am remarcat de asemenea, în cadrul proceselor sociale actuale, mutaţiile funcţionale ce au intervenit la acest nivel. Atunci cînd investi-

https://biblioteca-digitala.ro

garea s-a făcut retrospectiv s-au cules, din realitatea folclorică vie, datele pe care ea le putea oferi pentru studierea originii și trecutului faptelor cercetate.

Nu am ajuns însă decît rareori la cunoașterea funcției interne a faptelor cercetate pentru că nu am încercat consecvent cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală.

Orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb, este deci un act de comunicare. „Comunicarea — spune Cl. Lévi-Strauss — se face cel puțin pe trei nivele, cea a schimburilor matrimoniale, cea a schimburilor de bunuri și servicii și cea a schimburilor de mesagii. Deci studiul sistemului de înrudire, cel al sistemului economic și cel lingvistic prezintă oarecare analogii. Toate trei ne dezvăluie aceeași metodă. Ele diferă doar prin nivelul strategiei pe care îl aleg pentru a se situa într-un univers comun" (v. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 326—327).

Faptele de folclor pot fi deci cercetate într-o viziune unitară cu ajutorul teoriei informației. Comunicarea, cum știți, presupune un emițător, un mesaj și un receptor. Mesajul — faptul de folclor ca atare — se realizează printr-un cod. El nu se situează numai pe planul social al activității de schimb, ci și în rîndul structurilor profunde, acolo unde stau riturile, miturile, religia și arta, în general pe planul produselor schimbului. A cunoaște codul prin care se comunică mesajul și nivelul la care se face această comunicare înseamnă de fapt a releva strategia proprie a tuturor categoriilor folclorice. Înseamnă a le organiza în sistem pe baza unei viziuni unitare și prin aceasta a cuprinde realitatea folclorică în totalitatea ei. Această sistematizare este necesară oricărei cercetări avansate din domeniul culturii. Folcloriștii au avantajul că lucrează într-un domeniu cu un mare grad de formalizare. Caracterul formalizat al unor categorii folclorice a fost remarcat mai de mult. Cercetările mai noi, analizînd și generalizînd, îl consideră astăzi dominant pentru creația populară, raportîndu-l la caracterul colectiv și la cel tradițional și ajungînd la noi concluzii asupra variabilității (v. M. Pop, *Der formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde" XIV, 1, 1968, p. 1—15).

P. Bogatîrev și R. Jakobson arată în *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* că: „Opera literară este obiectivată, există concret, independent de cititor și orice cititor se adresează nemijlocit textului ei. Nu aceasta este calea operei folclorice, de la cititor la cititor, calea ei este de la operă la interpret. Și în literatură poate fi luată în considerare interpretarea operei de către cititor dar aceasta nu este decît un ingredient în receptarea ei și în nici un caz izvorul unic ca în folclor. Rolul interpretului operei folclorice nu poate fi în nici un caz confundat cu rolul cititorului sau al recitatorului unei opere literare și nici chiar cu cel al autorului ei. Din punctul de vedere al interpretului unei opere folclorice, aceasta apare ca un fapt de limbă [langue], adică ca ceva nepersonal, dat independent de interpret, chiar dacă este propice să fie schimbat, să primească noi elemente poetice sau date cotidiene. Pentru creatorul unei opere literare un astfel de fapt apare ca un fapt de vorbire [parole]; nu este dat aprioric și este supus realizării individuale. Dat este numai complexul operei de artă realizat în momentul respectiv pe fundalul căreia, adică pe fundalul recuzitei, pot fi create și receptate noi opere. O deose-

https://biblioteca-digitala.ro

bire esenţială între folclor şi literatură constă în faptul că primul se găseşte pe poziţia limbii iar pentru a doua este specifică vorbirea". (în „Domum Natalicium" Schrijnen, Nijmegen — Utrecht, 1929, p. 905).

Analiza planurilor pe care se situează comunicările este importantă pentru o mai bună aproximare a funcţiei faptelor de folclor şi în directă dependenţă de aceasta pentru înţelegerea sensurilor pe care simbolica lor le încifrează.

Dincolo de funcţia contextului despre care am vorbit, funcţia internă a faptelor de folclor poate fi sacrală, ceremonială, estetică, ştiinţifică, educativă etc. Strategia comunicării, deci codul, se organizează în raport cu funcţia faptului comunicabil. Dar în cadrul manifestărilor complexe pot exista cumuluri de funcţiuni şi în cadrul proceselor mutaţii funcţionale. În primul caz se cere determinarea exactă atît a raportului dintre diferitele momente ale manifestării şi funcţiile respective cît şi a raporturilor interfuncţionale. În cazul al doilea este necesar să ţinem seama atît de funcţia la care s-a ajuns prin mutaţie cît şi de rezistenţa reziduurilor funcţiei anterioare.

Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de folclor este un sistem structurat în raport direct cu strategia. „Structura, spune J. Piaget — este un sistem transformaţional, care ca sistem are legi proprii, opuse proprietăţii elementelor, se păstrează şi se îmbogăţeşte prin însuşi jocul transformărilor fără ca acestea să treacă de limitele ei sau să facă apel la elemente din afară. Deci structura se caracterizează prin totalitate, transformare şi autoreglare" (v. J. Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 6—7). Determinarea structurilor prin analize interne mi se pare, în etapa viitoare de cercetare a folclorului românesc, un lucru de la sine înţeles. Avînd în vedere rezultatele la care a ajuns cercetarea structuralistă în antropologie şi chiar în folclor, nu cred că maieste necesar să insist asupra ei. Începuturile pe care le-au făcut în acest domeniu cercetătorii folclorului literar arată valabilitatea principială şi metodologică a demersului.

Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoaşterea obiectivă a realităţii folclorice. Vom determina metodele macro şi microstructurilor.

Procesul de modelare trecînd şi el prin diferite etape ce corespund diferitelor stadii ale analizei interne, de la premodelare pînă la modelul ce poate fi exprimat matematic, va trebui să îndeplinească anumite condiţii.

„Credem de fapt — spune Cl. Lévi-Strauss — că pentru a merita numele de structură, modelele trebuie să satisfacă neapărat patru condiţii. În primul rînd o structură are caracterul de sistem. Ea constă din elemente în aşa fel corelate încît modificarea oricăruia aduce după sine modificarea tuturor celorlalte. Apoi modelele aparţin unui grup transformaţional în care fiecare corespunde unui model din aceeaşi familie, încît ansamblul transformărilor constituie un grup de modele. În al treilea rînd proprietăţile indicate mai sus ne permit să prevedem cum va reacţiona modelul în cazul modificării unuia din elementele lui. Şi în sfîrşit, modelul trebuie să fie constituit în aşa fel încît să cuprindă toate faptele observate" (*ibidem*, p. 306).

https://biblioteca-digitala.ro

Resistematizînd rezultatele analizelor structuraliste — fiindcă în ştiinţele umane ca şi în ştiinţele naturii demersurile sînt paralele şi tind la regruparea fenomenelor după ce ele au fost analizate potrivit legilor naturale, structurii obiective a comportamentelor sau expresiilor mintale — (G. Fleischmann, *L'esprit humain selon Claude Lévi-Strauss*, în „Archives européennes de sociologie", VII, 1966, nr. 1, p. 29), vom ajunge la o „gramatică" a folclorului românesc. Nu numai a literaturii, ci şi a muzicii, dansurilor şi obiceiurilor populare (v. R. Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, în „Mathematik und Dichtung", München, 1965, p. 21—32, şi V. Sklovski, *Poetika grammatiki i grammatika poezii*, „Inostrannaja literatura" 1969, nr. 16, p. 218—224). Vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de corelaţii între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creaţiei noastre populare. Acest sistem la rîndul lui se va structura pe diferite planuri, de pildă pentru folclorul literar pe planul arhitectonicii — adică al structurii compoziţionale, pe cel al versificaţiei — şi un tratat de versificare populară în această viziune ar fi un instrument de lucru de aceeaşi importanţă ca şi cele pe care le-am realizat pînă acum — pe cel al tropilor etc.

Analizînd structura categoriilor şi căutînd să desprindem sistemul general al mijloacelor de expresie, facem fără îndoială o muncă utilă de cunoaştere obiectivă şi de sistematizare a realităţii, aparent atît de complexă a folclorului nostru. Dar se pare că prin aceasta ne depărtăm de creaţiile ca atare, pe care le socotim realizări artistice, cu valori şi calităţi stilistice remarcabile.

A.A. Potebnia afirma însă, acum aproape un secol, că în literatură, deci şi în folclor, opera este un semn cu semnificare proprie (apud. I.A. Lotman, *Lecţii po strukturalnoi poetike*, Tartu 1964, p. 122). Astfel văzute lucrurile problema se deplasează de pe planul judecăţilor de valoare critice pe cel mai obiectiv ale semioticii.

Semnul, după F. de Saussure, este o unitate dintre semnificant şi semnificat care nu devin reali decît prin el şi nu există niciodată singuri. În logica sensibilului, care după concepţia lui Cl. Lévi-Strauss este logica gîndirii populare, semnele sînt empirice şi inteligibile totodată. Ele unesc indisociabil materialul prin care se realizează operele folclorice cu forma lui. Forma şi conţinutul joacă deci rolul de semnificant şi semnificat. Ele nu pot fi analizate separat fiindcă nu le întîlnim decît în semn. În fiecare semn găsim urmele unei scheme concepute a cărei analiză este de fapt analiza conţinutului şi a formei. Această schemă aparţine unui sistem de simboluri, este o „reprezentare". Deci simbolica este întotdeauna prezentă într-o structură ce are un sens propriu. Structura şi simbolica sînt strîns legate, aceasta din urmă fiind de fapt ansamblul legăturilor structurale, (v. Y. Simonis, *Claude Lévi-Strauss, ou la „Passion de l'inceste"*, Paris 1968, p. 205—217).

Printr-o nouă aproximare ajungem la cercetarea semantică a faptelor de folclor şi ca un ultim stadiu de regrupare a rezultatelor analizelor, la desprinderea sistemului de gîndire populară care stă la baza faptelor şi fenomenelor de folclor, la acea logică a sensibilului, a concretului despre care vorbeşte antropologia structurală modernă. Ajungem să cunoaştem obiectiv realitatea ca atare a operelor folclorice şi sensul lor profund,

https://biblioteca-digitala.ro

să desprindem legile după care ele se organizează, logica lor internă, conceptele fundamentale ale gîndirii populare.

Ajungem să trecem folcloristica în rîndul ştiinţelor nomothetice alături de lingvistica şi antropologia modernă.

Creăm baza ştiinţifică pentru determinarea sistemului global al folclorului românesc şi posibilitatea studierii variantelor lui stilistice, atît în timp cît şi în distribuţia teritorială. Creăm platforma ştiinţifică pentru reexaminarea marilor intuiţii ale înaintaşilor atît în ce priveşte sensul şi valoarea creaţiei populare româneşti, cît şi în ce priveşte raportul ei, ca fenomen cultural milenar, cu cultura popoarelor vecine şi mai cu seamă cu cultura străveche a Mediteranei orientale şi cu spiritul organizat al romanilor. Putem da un sens nou muncii ce ne aşteaptă în etapa a doua a activităţii institutului nostru.

Mi-am îngăduit, la acest moment de hotar, să vă expun cîteva gînduri de viitor izvorîte din lectura elaboratelor teoretice şi metodologice moderne ale disciplinelor care se ocupă de studiul culturii populare. Nu am făcut-o cu intenţia de a da linii directoare şi cu atît mai puţin de a stabili un plan de lucru. Am făcut-o mai mult ca un stimulent, ca o provocare la gîndire şi la dialog, la ridicarea pe această cale a cercetărilor româneşti la nivelul actual al cercetărilor internaţionale din domeniul nostru.

RÉALISATIONS ET PERSPECTIVES DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

A l'occasion du 20e anniversaire de la fondation de l'Institut d'ethnographie et de folklore (Bucarest-Roumanie), l'auteur passe en revue les réalisations obtenues dans le folklore roumain ; il précise qu'on est arrivé à une profonde connaissance de la phénoménologie des faits de folklore.

Une fois dépassée l'étape des recueils des phénomènes folkloriques, le passage vers l'étape suivante, celle de «l'interprétation», devient nécessaire.

Tout acte folklorique est un fait de culture et tout fait de culture suppose un échange ; il est donc un acte de communication, étant donné que la société, réalité culturelle, est formée d'individus et de groupes qui communiquent réciproquement. La communication suppose un émetteur, un message et un récepteur. Le message — le fait de folklore comme tel—se réalise par un code. Il ne se situe pas seulement sur le plan social de l'activité d'échange, mais aussi au rang des structures profondes, là où se trouvent les rites, les mythes, la religion et l'art, en général sur le plan des produits d'échange. Connaître le code par lequel on communique le message et le niveau auquel cette communication est faite c'est relever la stratégie propre de toutes les catégories folkloriques, c'est organiser celles-ci dans un système basé sur une vision unitaire, par cela, comprendre la réalité folklorique dans sa totalité. Cette systématisation est nécessaire à toute recherche poussée du domaine de la culture.

L'analyse des plans sur lesquels se situent les communications est importante pour une approximation plus étroite de la fonction des faits de folklore et, par conséquent, pour comprendre les sens que leur symbolique inscrit.

https://biblioteca-digitala.ro

Outre la fonction contextuelle dont on a parlé, la fonction interne des faits de folklore peut être sacrale, cérémoniale, esthétique, scientifique, éducative, etc.

Comme tout code, le code de communication des faits de folklore est un systèm constitué par rapport à la stratégie. En appliquant l'analyse structurale aux différentes catégories folkloriques, aux différentes stratégies de l'acte de communication, nous parviendrons à une nouvelle systématisation des faits, à leur maîtrise plus exacte, nous nous rapprocherons encore d'un pas de la connaissance objective de la réalité foklorique. Nous déterminerons les modèles de leur macro et microstructure.

En analysant la structure des catégories et en cherchant à détacher le système général des moyens d'expression, nous effectuerons, sans doute, un travail de connaissance objective et de systématisation de la réalité en apparence si complexe du folklore. Mais, il semble que par cela nous nous éloignons des créations comme telles, que nous considérons des réalisations artistiques ayant des valeurs et qualités stylistiques remarquables.

Par une nouvelle approximation, nous arrivons à la recherche sémantique des faits de folklore, et, comme un dernier stade de regroupement des résultats des analyses, au détachement du système de pensée populaire qui se trouve à la base des faits et des phénomènes de folklore, à cette logique du sensible, du concret, dont parle l'anthropologie structurale moderne. Nous réussissons à connaître objectivement la réalité des œuvres folkloriques et leur sens profond, à détacher les lois d'après lesquelles elles s'organisent, leur logique interne, la pensée qui se trouve à leur fondement.

Nous arrivons à placer le folklore au rang des sciences nomothétiques, aux côtés de la linguistique et de l'anthropologie moderne.

Nous forgeons une base scientifique en vue de la détermination de la structure unitaire du folklore roumain et de la possibilité d'étudier ses variantes stylistiques, temporelles et territoriales.

https://biblioteca-digitala.ro

VALOAREA ȘTIINȚIFICĂ A OBSERVAȚIEI DIRECTE ÎN CERCETAREA MUZICII DE JOC *

GOTTFRIED HABENICHT

Aspectele teoretice ale relației „observație directă" — „observație indirectă" au fost elucidate în cadrul activității școlii sociologice [1], iar aplicarea lor în folcloristică a constituit obiectul preocupărilor metodologice ale lui Constantin Brăiloiu [2]. Astfel, cercetarea pieselor folclorice în însuși procesul viu al manifestărilor concrete constituie o cerință de bază a orientării metodologice a lui Constantin Brăiloiu ; doar surprinderea fenomenului folcloric în contextul său firesc de manifestare asigură obținerea unei imagini nedeformate a acestuia [3]. Totuși în practică se apelează mai întotdeauna, atunci cînd se încearcă o sinteză științifică, la materialul obținut în circumstanțe create de culegător, deci prin „observații indirecte". Și aceasta în pofida faptului că observația directă oferă o lărgire considerabilă a ariei de cunoaștere și în special de înțelegere a muzicii populare. Asupra acestui aspect dorim să atragem atenția în comunicarea de față, pornind de la un caz concret.

Supunem atenției unele probleme de structură muzicală pe care le-am desprins în cursul unei observații directe la hora duminicală ce a avut loc în pavilionul de joc din centrul satului Leșu, jud. Bistrița-Năsăud, în după amiaza zilei de 23 septembrie 1962 [4]. Nu este posibilă, desigur,

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, 7—8 iulie 1969.

[1] Vezi în special H.H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, Ed. Institutului Social Român, 1934.

[2] C. Brăiloiu, *Societatea Compozitorilor Români, Arhiva de folklore*, în „Boabe de griu", București, an. II, 1931, nr. 4, p. 204—219. Extras cu titlul : *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical.* Versiune franceză : *Esquisse d'une méthode de folklore musical. (Organisation d'Archives) Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de Musicologie", Paris, XV, nr. 402, p. 233—267.

[3] *Ibidem*, passim.

[4] Fișa i. 25308, *Observație directă la jocul duminical*, Leșu—jud. Bistrița-Năsăud, 23 septembrie 1962. Redactarea generală a fișei : G. Habenicht, după fișele individuale de observație directă ale folcloriștilor : C. Costea (coregrafie, observație generală), G. Habenicht (muzică, observație generală), L. Bîrgu-Georgescu (strigături) ; înregistrarea sonoră și fotografierea unor aspecte din desfășurarea jocului : ing. M. Pîrvănescu.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 11—19, București, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

prezentarea exhaustivă în cadrul restrîns al comunicării de faţă a tuturor elementelor observate. Ceea ce socotim însă important de subliniat este faptul că majoritatea constatărilor de mai jos, strîns legate de realitatea vie a muzicii de joc, nu pot fi obţinute în circumstanţele chestionării informatorului, ci exclusiv prin observaţie directă.

La joc au participat în mod activ 19 perechi — fete şi feciori — iar cei căsătoriţi doar ca spectatori. Atît jucătorii cît şi spectatorii au purtat costumul local. S-a constatat o anumită tendinţă de grupare a spectatorilor după sex, iar în timpul pauzelor şi a jucătorilor.

Doar feciorii au strigat. Textele strigăturilor au fost satirice [5] sau lirice [6], cele de comandă lipsind complet.

Jocul s-a desfăşurat în decurs de 2 h 54' ; în acest răstimp s-a jucat 1 h 32', restul fiind ocupat de pauzele dintre ciclurile de joc (1 h 03') şi de cele dintre jocurile aceluiaşi ciclu (19') [7].

Nu s-au jucat decît jocuri locale, grupate în şase cicluri de joc. Fiecare „ciclu" era format dintr-un joc de tip introductiv, mai lent („De-a mîna" sau „Ţigăneasca") şi de jocul de bază „De-nvîrtit". În acest sens este semnificativă o schemă a componenţei şi duratei ciclurilor de joc ale cazului concret analizat :

Ciclul	Jocul introductiv	Durata	Jocul de bază	Durata	Obs.
I	Ţigăneasca	3′	De-nvîrtit	9′	
II	De-a mîna	4′	De-nvîrtit *	4′	* Întrerupt
III	Ţigăneasca	5′	De-nvîrtit	17′	
IV	De-a mîna	3′	De-nvîrtit	20′	
V	De-a mîna	5′	De-nvîrtit *	11′	* Întrerupt
VI	Ţigăneasca	3′	De-nvîrtit	8′	

Reiese că jocurile introductive sînt mai scurte decît cele de bază, raportul general fiind de 1 : 3 (23' „De-a mîna" şi „Ţigăneasca" faţă de 1 h 08' „De-nvîrtit").

[5] Exemplu : Măi leliţă, mîndră floare/ Spune-i badii ce te doare / De te doare inima / Spune-i numa la badea / De te doare sufletu / Spune numa la dînsu / Că el ţ-o găsi leacu / Şi nu ţ-a mai dure-altu / Tot cu leacuri din potică / Nu ţ-a hi, lele, nimică. (Maxim Pralea, 21 a.)

[6] Exemplu : Lelea care dă cu pudră / Face mămăliga crudă / Chiamă miţa s-o mănînce / Miţa miaună şi fuge / Fuge mîndra în cămară / La oala cu rumineală / Miţa fuge după ie / Că s-a rumini şi ie / „Du-te, miţă-n sărăcie / Rumineala-m trebe mie" / Mîndra-i tare supărată / Că ş-a găsit oala spartă / Şi rumineala vîrsată (Maxim Pralea, 21 a.).

[7] Pauzele ce au intervenit între jocurile aceluiaşi ciclu au fost datorate unor circumstanţe speciale (ruperea unei coarde, de pildă, sau discuţiile în jurul plăţii muzicantului).

https://biblioteca-digitala.ro

Felul jocului de tip introductiv (de 3 ori „De-a mîna", de 3 ori „Ţigănească") a fost cerut, în unele cazuri, muzicantului [8]; uneori s-a cerut chiar şi o melodie anumită [9].

Se ştie că formaţia lăutărească tipică zonei este: vioară-braci-bas[10]. La jocul duminical observat de noi n-a cîntat decît un singur vio-rist, neacompaniat.

Ceteraşul Nichita Zăgrean (20 ani) [11] practică lăutăria mai mult din pasiune. El provine dintr-una din cele mai înstărite familii ale satului. Tehnica sa violonistică — fireşte, de tip lăutăresc — este bună. Cîntă curat, stăpînind cu vizibilă uşurinţă pasajele dificile. Stilul său este determinat în mare măsură de împrejurările concrete în care cîntă cel mai adesea: la joc sau la petreceri. Astfel se explică faptul că sunetul emis este clar, pătrunzător, metalic, că tot timpul cîntă în forte, fără a schiţa vreo intenţie de nuanţare, că registrul preferat este cel acut, respectiv că utilizează cu precădere cele două coarde mai înalte (a^1, e^2)[12].

Repertoriul abordat de ceteraşul Nichita Zăgrean se deosebeşte în bună măsură de cel al altor lăutari. Faptul se datoreşte unei îndelungate practici a cîntatului din fluier, ceteraşul de mai tîrziu însuşindu-şi la fluier repertoriul de vechi melodii locale cît şi turnuri melodice specifice acestui instrument [13].

La prima vedere, materialul muzical înregistrat în timpul observaţiei noastre directe pare un flux melodic continuu, un mozaic de fraze muzicale înşiruite după bunul plac al vioristului. Contrar aparenţelor şi contrar unor păreri curente, frazele singulare nu joacă de fel un rol de sine stătător în economia melodiilor de joc. Astfel, cele 97 de fraze muzicale, consemnate în timpul observaţiei noastre, se organizează strict în 47 de succesiuni închegate de fraze. Vom numi în continuare aceste succesiuni „piese", căci fiecare din ele corespunde de fapt unei aşa zise „melodii de joc" sau „piese" pe care culegătorul o obţine de la un informator prin metoda observaţiei indirecte. Locul şi importanţa pe care o are o asemenea „piesă" în cadrul succesiunii generale cîntată la joc nu pot fi însă surprinse decît prin observaţia directă.

O dată cîntată o „piesă" închegată, lăutarul o repetă după voie. În această privinţă nu intervine nici o legitate, singurul lucru care hotă-

---

[8] De pildă la ciclurile II şi III.

[9] Ca cea a frazei 34 din ciclul V.

[10] Vezi G. Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie şi folclor", an IX, 1964, nr. 2, p. 159—174.

[11] Vezi fişa de informator. În acest loc se impune să precizăm că o serie întreagă de date, care vin să explice anumite fapte observate, trebuie culese cu ajutorul metodei observaţiei indirecte. Nu am insistat asupra acestui lucru, el neintrînd în sfera subiectului comunicării de faţă.

[12] Faptul acesta îşi poate afla şi o altă explicaţie: cîntarea pe coardele g şi d^1 solicită în măsură mai mare braţul drept, instrumentistul obosind mai repede. Or, unul din principiile de bază ale tehnicii violonistice lăutăreşti este tocmai adoptarea poziţiei celei mai comode la cîntare.

[13] De pildă frazele 13, 14, 52, 53 ş.a. Citărm drept fapt semnificativ modul de cadenţare al frazei 13, foarte des întîlnit la fluier şi cu totul nespecific viorii:

https://biblioteca-digitala.ro

răşte abandonarea piesei şi trecerea la o alta fiind grija evitării monotoniei. Astfel, în 19 cazuri „piesele" sînt cîntate doar o singură dată, în 18 cazuri de două ori, în 13 cazuri de trei ori, în 6 cazuri de 4 ori, în 3 cazuri de 5 şi 6 ori, în 2 cazuri de 7 ori şi într-un caz de 8, 15 şi 22 ori.

Cele 47 de „piese" distincte sînt formate din grupuri de 2, 3, 4 sau cel mult 5 fraze. Cele formate din 2 fraze sînt cele mai numeroase (33 = = 70,21 %), urmate pe departe de cele din 3 fraze (7 = 14,91 %), 4 fraze (4 = = 8,51 %) şi 5 fraze (2 = 4, 25 %). Fraze singulare ce nu făceau parte în mod evident dintr-o piesă închegată n-am identificat decît într-un singur caz (1 = 2,1 %). Este semnificativ faptul că într-o succesiune aparent amorfă de fraze se desprind nişte unităţi clar conturate din punct de vedere al formei. Forma bipartită (tipul AB cu variantele sale AAv, AAc) se impune ca formă dominantă; nu lipsită de interes — deşi rară — este succesiunea cu elemente de rondo ABACD[14].

Frazele ce intră în componenţa unei „piese" sînt atît de legate de piesa respectivă încît doar arareori se detaşează spre a se constitui, împreună cu alte fraze, într-o altă „piesă". În cazul nostru doar 3 fraze sînt „călătoare" [15].

În schimb, unele din „piesele" închegate revin adesea în economia melodiei pe parcursul celor şase cicluri de joc. Din cele 47 de „piese" închegate, 4 se întîlnesc în două cicluri, 4 în trei cicluri şi una chiar în patru din cele şase cicluri [16]. Se reiau deci în total 9 „piese", un număr relativ mic. Faptul se explică prin repertoriul bogat de melodii de care dispune lăutarul cît şi prin bunul gust de care a dat dovadă în alegerea şi orînduirea pieselor, evitînd monotonia prin revenirea insistentă asupra aceluiaşi material melodic.

Cu toate că „piesa" este elementul cu care operează lăutarul, din punctul de vedere al *structurii muzicale intime* totuşi fraza ni se prezintă ca o formaţiune închegată. Construită după legile cvadraturii, ea se întinde îndeobşte peste 8 măsuri, cuprinzînd două semifraze a cîte 4 măsuri.

Cele mai multe fraze se bazează pe o scară major-minoră, minorul relativ fiind adus doar la sfîrşitul semifrazei secunde într-o manieră specific lăutărească, printr-o formulă a minorului melodic:

[14] „Piesa" (29), frazele: 69—70—69—71—2.

[15] Frazele 2, 46, 86. De pildă fraza 86 intră atît în componenţa „piesei" (36) (frazele: 84—85—86) cît şi în cea a „piesei" (42) (frazele: 96—97—86).

[16] „Piesa" (3) în ciclurile I, III, IV, VI; (4) în I, IV, V; (6) în I, III, V; (9) în II, V, VI; (10) în II, III, V; (15) în III, V; (20) în III, V; (29) în IV, V; (32) în IV, VI.

[17] Fraza 8.

https://biblioteca-digitala.ro

În linii mari, fraza poate fi deci asemuită din punctul de vedere al structurii muzicale cu un cîntec propriu-zis în major-minor şi cu patru rînduri melodice. Asemănarea nu este valabilă decît în parte, căci fraza nu constituie decît aparent un element de sine stătător — ea este factor component al „piesei" şi doar aceasta din urmă este relativ independentă în fluxul continu al melodicii jocului.

Desigur că nu toate frazele se constituie după tiparul major minorului. Astfel vom identifica — e drept într-o proporţie mult redusă — fraze majore (ionice, cromatice)[18], altele minore[19], altele construite prin secvenţarea modulantă a semifrazei antecedente la cvinta superioară[20] ş. a.

Cîntate în flux continuu, „piesele" ridică o problemă deosebit de importantă: aceea a modulaţiilor. Chiar dacă ar fi posibilă păstrarea unui centru modal unic, acesta ar duce la monotonie. Necesitatea modulaţiilor apare deci evidentă, atît din punct de vedere practic cît şi estetic. Iată procedeele de modulaţie ale lăutarului pe care le-am observat:

a) trecere bruscă, după încheierea unei „piese", la altă tonalitate chiar şi foarte îndepărtată [21];

b) preluarea tonalităţii „piesei" anterioare şi trecerea lină în noua tonalitate [22];

c) utilizarea unor faze fără valoare melodică, ce insistă însă pe anumite sunete, permiţînd reevaluarea funcţiei acestora în tonalitatea, care urmează [23]. Aceste faze conţin uneori ele însele elemente modulatorii [24].

Amintim că pentru lăutar contează foarte adesea doar centrul modal, natura majoră sau minoră a frazei respective fiind de importanţă secundară. În acest sens nu arareori vom întîlni treceri la trei cvinte[25]. Mai mult decît atît: una şi aceeaşi frază poate apare într-o dublă ipostază, respectiv o dată în major şi o dată în omonima minoră[26].

După cum lesne se poate trage concluzia, o serie întreagă de probleme de structură muzicală (de pildă natura fluxului melodic continuu al muzicii de joc şi modalitatea îmbinării elementelor disparate ce-l com-

---

[18] Frazele 13, 14, 24 ş.a.

[19] Frazele 60, 66 ş.a.

[20] Frazele 19, 34 ş.a

[21] De pildă ciclul I, (5) (care încheie în d) — (6) (care începe în D).

[22] De pildă ciclul IV, (29) (care încheie în C) — (30) (care începe în aceeaşi tonalitate, trecînd apoi, în cursul primei fraze, la tonalitatea de bază a „piesei", D).

[23] Fraza 47, care, insistînd asupra lui a^2, permite evaluarea mai lesnicioasă a acestuia drept treaptă a II-a în G.

[24] O asemenea frază este 71 (C—G).

[25] Vezi exemplul citat la nota 21.

[26] Este cazul frazei 5 (a, A). Menţionăm în acest loc că modulaţiile ce intervin de la o frază la alta a acceleiaşi „piese" n-au fost amintite în comunicarea de faţă, ele fiind cunoscute. De altfel ele sînt—cu excepţia trecerii bruşte în altă tonalitate—aceleaşi cu cele trecute mai sus în revistă. Tabelul III din „Anexă" redă, de altfel, în mod plastic şi situaţia acestora.

https://biblioteca-digitala.ro

pun), care prin metoda observaţiei directe se oferă cercetătorului aproape de la sine, prin observaţia indirectă nu ar fi fost obţinute de loc sau cel mult deformate. Este tocmai ceea ce am încercat să demonstrăm, plecînd de la un exemplu concret.

ANEXA

I. Tabel cu succesiunea şi structura „pieselor"

Ciclul	I						II						III									
Jocul	2						1		2				1		2							
„Piesa"	1	2	3	4	5	6	7	8	8a	9	10	11	12	13/14	14	10	15	6	16	17	3	18
Componenţa în fraze diferite	2	3	3	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	4	2	2	2	2	4	2	3	2
De cîte ori se repetă „piesa"	1	2	2	2	3	2	3	8	3	3	3	2	15	3	6	4	22	6	2	1	2	2

				IV																	
				1	2																
19	19a	20	20a	21	22/23	24	4	25	26	27	28	20b	20	20a	3	29	30	31	23	33	34
3	2	5	2	2	4	2	2	2	2	2	4	3	5	2	3	5	2	2	2	2	2
1	1	2	1	7	2	3	3	6	4	5	2	1	1	1	1	2	4	3	2	4	4

V													VI								
1	2												1	2							
35	36	4	10	37	38	10	9	9a	9	10	29	15	39	40	3	41	9	42a	42	6	32
2	3	2	2	2	1	2	3	2	3	2	5	2	2	2	5	2	3	2	3	2	2
5	3	5	2	2	1	1	1	1	1	3	1	2	7	3	1	3	4	1	2	2	1

II/1; IV/1; V/1 = De-a mina
III/1; VI/1 = Ţigăneasca
I/2; II/2; III/2; IV/2; V/2; VI/2 = De-nvîrtit

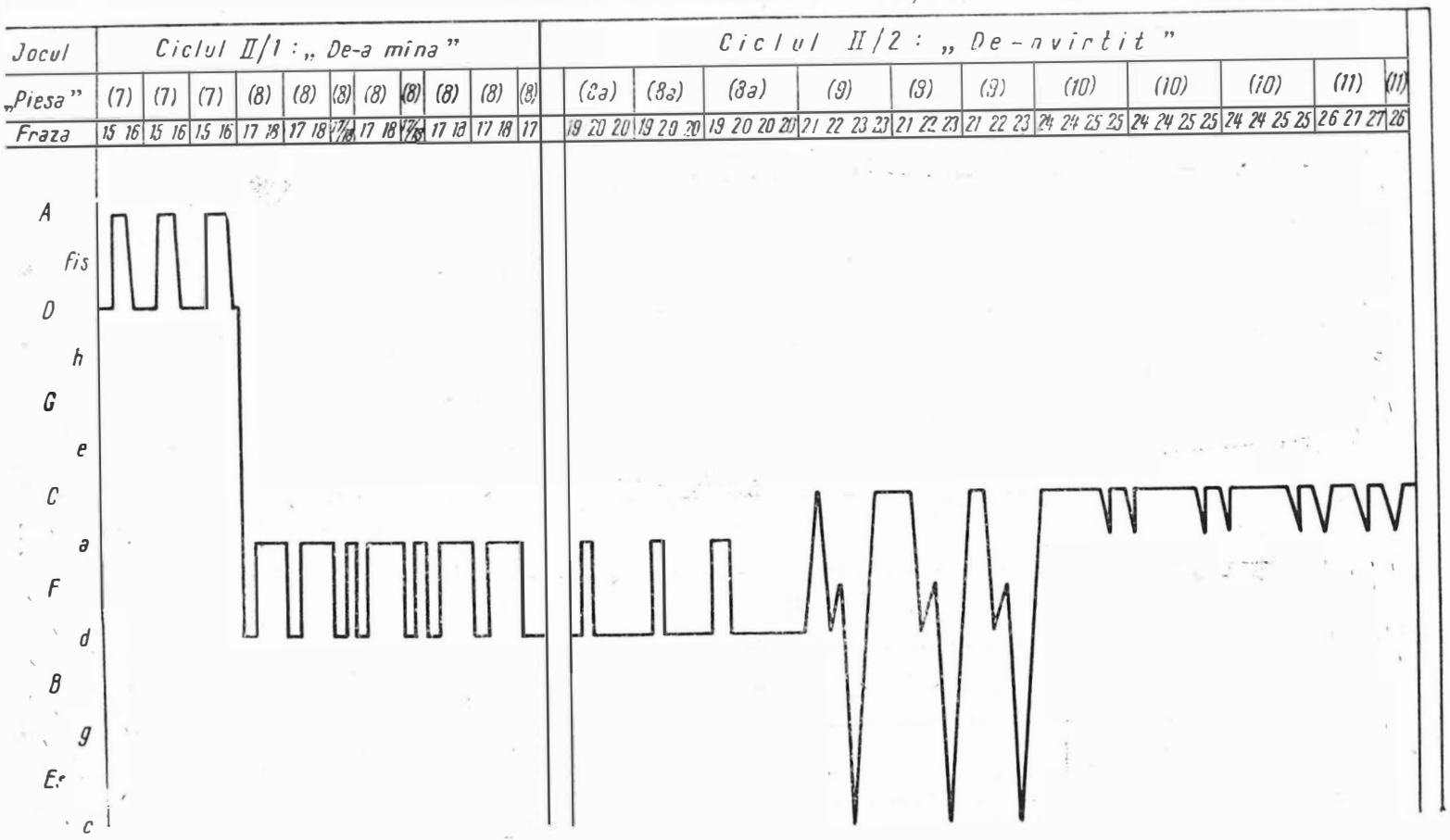
https://biblioteca-digitala.ro

II. Tabel cu componența „pieselor"

„Piesa" nr.	Faza nr.					„Piesa" nr.	Fraza nr.				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
(1)	1	2				(20a)	47	48			
(2)	3	4	5			(20b)	49	50	51		
(3)	6	7	8			(21)	52	53			
(4)	9	10				(22/23)	54	55	56	57	
(5)	11	12				(24)	58	59			
(6)	13	14				(25)	60	61			
(7)	15	16				(26)	62	63			
(8)	17	18				(27)	64	65			
(8a)	19	20				(28)	66	67	68	46	
(9)	21	22	23			(29)	69	70	69	71	2
(9a)	21	23				(30)	72	73			
(10)	24	25				(31)	74	75			
(11)	26	27				(32)	76	77			
(12)	28	29				(33)	78	79			
(13/14)	30	31	32	33		(34)	80	81			
(14)	32	33				(35)	82	83			
(15)	34	35				(36)	84	85	86		
(16)	36	37	38	39		(37)	87	88			
(17)	40	41	. .	. .	?	(38)	89				
(18)	42	43				(39)	90	91			
(19)	44	45	46			(40)	92	93			
(19a)	44	45				(41)	94	95			
(20)	47	48	49	50	51	(42)	96	97	86		
						(42a)	96	97			

https://biblioteca-digitala.ro

III. FRAGMENT DIN SCHEMA MODULAȚIILOR



https://biblioteca-digitala.ro

LA VALEUR SCIENTIFIQUE DE L'OBSERVATION DIRECTE POUR L'ÉTUDE DE LA MUSIQUE DES DANSES POPULAIRES

Le travail démontre la supériorité de la méthode de *l'observation directe* par rapport à la méthode de *l'observation indirecte* (le recueil de matériaux folkloriques dans des circonstances provoquées par le chercheur). En l'occurrence l'auteur étudie, tout au long de son évolution, une matinée dansante traditionnelle de dimanche.

En utilisant toutes les données obtenues durant cette observation directe, on a eu la possibilité de faire des remarques qui autrement — c.-à-d. par observation indirecte — auraient échappé à l'attention ou, dans le cas le plus heureux, auraient apparu altérées. Ces remarques se réfèrent aux aspects ethnomusicologiques et ethnographiques suivants : la participation des gens du village à la danse par groupes d'âge et de sexe; les valences des textes criés par les jeunes hommes pendant la danse ; les catégories de danse et leur valeur, réelle dans la composition des cycles de danses, comme durée et comme substance musicale; les données musicales d'une matinée dansante de dimanche (les éléments dominants de la structure musicale : échelles et formules mélodiques, formules de cadence) ; le mode d'organisation des phrases musicales à l'intérieur du flux continu du discours musical et, en général, des problèmes concernant la forme musicale ; éléments stilistiques de la musique jouée par les ménétriers ; la modulation comme moyen pour passer d'un groupe de phrases à l'autre et comme procédé pour éviter la monotonie.

Les conclusions sont étayées par les chiffres tirés de l'analyse des données du fait étudié.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETAREA CONTEXTUALĂ A DANSURILOR POPULARE*

ANCA GIURCHESCU

Încadrat în această problematică amplă, articolul de faţă se ocupă de un aspect particular şi anume cel al : *analizei structurii şi funcţiilor seriei de dansuri în contextul social al horei satului* (cercetările concrete care au furnizat materialul documentar se înscriu în limitele ariei dunărene a Munteniei).

Faptul de a considera dansul un sistem autonom de semne, atribuindu-i-se calitatea de semnificativ, implică, este de la sine înţeles, existenţa unui semnificat.

Pornind însă de la afirmaţia limitativă a lui Roland Barthes că „Nu există sensuri decît denumite şi lumea semnificatelor nu este alta decît cea a limbajului" [1] problema aspectului semantic al dansului devine una din cele mai dificile de rezolvat. Facem abstracţie aici de dansurile rituale figurative sau abstract-simbolice, ale căror mesaje — traductibile verbal — nu reflectă de fapt substanţa coreică, ci sînt sensuri suprapuse ce le integrează în alt sistem, mai larg, cel al culturii populare.

Se naşte aşadar întrebarea, în ce măsură dansul, prin atributele sale, intrinsece, coreice, este sau nu un act semnificativ. Dansul există numai ca fapt de folclor actualizat, or actul practicării sale sociale este convertibil, aşa după cum afirmă tot Roland Barthes în însăşi semnificaţia sa, ceea ce înseamnă că el se semnifică în primul rînd prin el însuşi, ca *dans* (ca acţiune corporală ritmată cu un caracter specific). Deoarece traducerea metalingvistică a substanţei dansului prezintă dificultăţi care în stadiul actual nu au fost încă depăşite, ne vom rezuma la a decupa, în cadrul unei tradiţii coreice date, latura *funcţională* a dansurilor, care reprezintă în planul conţinutului stratul expresiei sale formale.

Metodologic, studiul funcţionalităţii implică cercetarea contextuală a dansului privit ca entitate prin raportarea lui la două serii de contexte : coreic şi social.

---

* Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor din 7 — 8 iulie 1969.

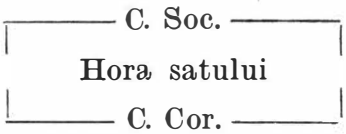
[1] Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, ed. Gonthier, p. 80.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 21—28, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Din planul contextelor sociale ne-am oprit în comunicarea de faţă doar asupra unuia singur : *hora satului,* context social nou-ritual, de primă importanţă în tradiţia noastră populară. Existenţa horei satului este direct dependentă de existenţa actului dansant, ca manifestare social-artistică colectivă. Ea este organizată petru a prilejui acest act şi nu poate fi concepută în afara sa [2].

Constatăm deci că în cazul horei satului cele două contexte : social şi coreic se suprapun perfect.



Hora satului reprezintă un cadru social instituţionalizat avînd norme de organizare şi o anumită periodicitate.

O serie de interdicţii şi reguli vizînd vîrsta, condiţia socială şi civilă a participanţilor, regulile de protocol şi etichetă sînt în măsură să reflecte mentalitatea şi structura socială specifică a unei colectivităţi date.

Pentru fiecare individ în parte momentul primei participări la horă reprezintă un act ritual care marchează trecerea de la stadiul adolescenţei la cel prenupţial.

Cît priveşte *contextul coreic* el se lasă definit prin *seria* dansurilor actualizate în cuprinsul contextului social respectiv.

Un prim moment al cercetării este cel al stabilirii *inventarului* de dansuri ce constituie seria la hora satului. Din fondul global existent, în tradiţia locală, observăm că la acest prilej nu sînt reproduse decît *anumite piese* [3].

Normele de excludere se situează în planul extra-coreic. Ele sînt date de natura contextului social (opoziţia principală fiind : ritual/nou ritual) şi mai ales de orientarea gustului artistic şi mentalitatea participanţilor în funcţie de componenţa pe vîrste, grad de cultură etc.

În primul caz observăm incompatibilitatea cu contextul social al horei satului a unor dansuri proprii altor contexte sociale (de obicei rituale : Căluşul, Drăgaica, Capra de la Anul Nou, Ariciul de la nuntă).

În cel de al doilea caz sînt excluse dansurile căzute în desuetudine pe care tineretul nu le-a preluat din fondul tradiţional, ca şi dansurile foarte noi, încă neasimilate, cele două categorii fiind deci incompatibile cu orientarea gustului artistic actual.

Fenomenul amintit poate fi considerat ca un mod particular de manifestare al modei. Aşadar, pe axa paradigmatică suma seriilor de dansuri de la horele satului (într-o etapă) exprimă pe plan social moda actuală iar pe plan coreic aşa-numitul „fond curent" al unei tradiţii date. Fondul

[2] Denumirile ei : Horă, Joc, Higheghe etc. sînt în măsură să ilustreze acest conţinut.
[3] De exemplu în com. Traian, jud. Teleorman, din fondul global de 55 dansuri, la hora satului sînt actualizate 24, dintre care doar 11 cu o mai mare frecvenţă.

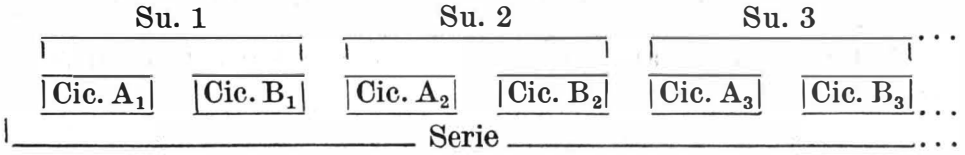
https://biblioteca-digitala.ro

curent de dansuri este deci delimitat de două zone de incompatibilitate socială : „ieşit din modă”, / „neintrat în modă”.

$$S_1 + S_2 + S_3 + S^n = \text{fond curent} \equiv \text{Moda}^4$$

STRUCTURA SERIEI DE DANSURI

Pe plan sintagmatic, seria dansurilor din contextul social al horei poate fi segmentată în fragmente (constituenţi primi), pe care le-am denumit *suite*. Segmentarea este determinată de recurenţa a două grupe de dansuri distinct diferenţiate : ciclul dansurilor populare (denumite „hore ţărăneşti”) şi ciclul dansurilor „moderne” de salon (denumite „dansuri”). Aşadar suita este formată din două cicluri : hore şi dansuri. Suitele sînt delimitate de pauze lungi, iar ciclurile de pauze mai scurte



$A_1 + A_2 + A_3 =$ „hore” $B_1 + B_2 + B_3 =$ „dansuri”

Interpretînd schema grafică, putem conchide că tectonica seriei de dansuri din Valea Dunării este o înlănţuire variată de suite (la nivelul constituenţilor primi), suita la rîndul ei fiind o formă grupată (închisă) de două cicluri diferite şi contrastante A + B[5].

RELAŢIILE ÎNTRE DANSURILE CONSTITUTIVE ALE CICLURILOR

Ciclul „hore” (A). Studierea comparativă a mai multor cicluri la aceeaşi Horă a satului (sau în sate diferite) relevă ca fapt generalizat prezenţa Horei în poziţie iniţială, urmată invariabil de Sîrbă. Între cele două dansuri nu există pauză, iar dispunerea jucătorilor în formaţie nu se modifică. Considerăm deci că între Horă şi Sîrbă, ca dansuri iniţiale ale ciclului, este o relaţie de *solidaritate*, de conexiune fixă, stabilă. Restul dansurilor din ciclul „hore” instituie relaţii de *simplă combinare*, care permit o sumă de substituiri, fără a aduce modificări esenţiale.

---

[4] În perspectivă diacronică „fondul curent”, în strînsă dependenţă de moda unei epoci, poate avea un conţinut diferit de dansuri.

[5] Ex : structura seriei la hora duminicală din com. Răcari, jud. Ilfov, A Hora + Sîrbă + + Horă + Sîrbă + Rusască + Mariţica + Rusască + Floricica.

B tango + fox

A_1 Horă + Sîrbă + Horă în două părţi + Roman + Cîrjelească + Sîrbă + Ciobănaş + Polca pe furate.

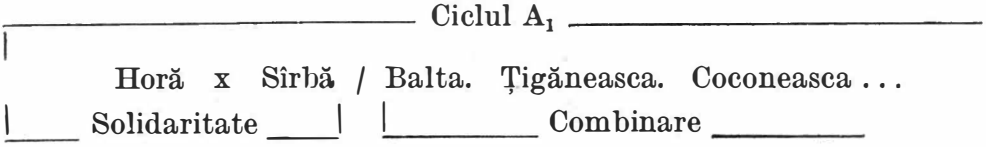
B_1 tango + fox + tango + fox + tango + fox + tango + fox

A_2 Horă + Sîrbă + Breazâ + Geampara + Spoitorcasa

B_2 tango + vals + fox ... (1962—23. IX. — orele 17,50 — 21,00)

https://biblioteca-digitala.ro

În consecință, în funcție de natura relațiilor care se stabilesc între dansuri se poate opera în cuprinsul ciclului o nouă segmentare, cuplul de opoziții fiind : relație de solidaritate/ relație de combinare (sau : conexiune fixă/aleatorică) [6]



Hora față de Sîrbă se situează în raport de determinare în măsura în care executarea Sîrbei la începutul ciclului este condiționată de existența prealabilă a Horei. De asemenea cuplul Horă-Sîrbă este în același raport determinant față de segmentul al doilea considerat în întregime.

În acest sens, ciclul „hore" nu-și schimbă semnificația, chiar în cazul în care este restrîns la o succesiune de Hore și Sîrbe, cel de al doilea segment fiind extrem de redus sau lipsind total.

Modelul structural al seriilor de dansuri din Valea Dunării poate fi deci reprezentat astfel :

$$S = \Delta_1 + \Delta_2 + \Delta_3 + \Delta^n$$

$$\Delta_1 = [(a + b) + M] + Q$$

S = seria și Δ = suita. Din această formulă, a + b reprezintă o constantă și anume : cuplul Horă + Sîrbă. Q reprezintă ciclul „dansuri moderne", la rîndul său format din x + y + z.

Simbolul M, prin care am notat fragmentul „hore", constituie o funcție mobilă. Variantele suitelor dintr-o serie sînt deci determinate exclusiv de variația funcției M. Mărimea lui M ne indică gradul de conservare a fondului tradițional. Cu cît M cuprinde un număr mai mare de dansuri, cu atît putem considera că preluarea fondului tradițional de către actuala generație s-a făcut mai complet. Ca tendință generală se observă însă micșorarea treptată a funcției M, pentru o suită valoarea ei putînd fi : M = 6, M = 3, M = 2, 1 sau 0.

Prin pertinența și frecvența sa, cuplul Horă-Sîrbă ocupă un loc de primă importanță în cadrul ciclului. Subliniem deocamdată, ca deosebit de interesantă pentru studiul relațiilor între dansuri, existența raportului : bipodic/tripodic, în structura motivelor, ca principiu de alăturare a două dansuri sau a două părți dintr-un dans.

FUNCȚIA DANSURILOR ÎN CONTEXTUL SOCIAL AL HOREI SATULUI

Poziția consecvent inițială a Horei, situarea ei în raport determinant față de restul dansurilor (inclusiv Sîrba), indică existența unui statut particular pe care „socialul" îl acordă acestui dans.

Conform unor norme tradiționale, hora marchează începutul real al manifestării și în continuare introduce de fiecare dată o nouă suită de

[6] Această diferențiere este sesizată și de informatori : „Jucăm Horă și Sîrbă, apoi oricare alt joc" (com. Traian, jud. Teleorman).

https://biblioteca-digitala.ro

dansuri. Sub acest aspect ea are o funcţie *ceremonial-introductivă* [7]. Dar această funcţie este susţinută pe planul mai profund al conţinutului de semnificaţia *social-relaţională* ce i se atribuie.

Pornind de la înseşi datele parametrice ale Horei, dintre care amintim pe cele mai importante : număr nelimitat de participanţi, forma de cerc închis, priză variabilă, chineme simple, reduse numeric, formule ritmice la fel simple şi puţin variate, tempo moderat, tectonică simplă, (repetarea identică sau uşor variată a unui motiv sau fraze), concordanţă cu melodia, considerăm că Hora reprezintă pentru dansatori, ca şi pentru privitori, în primul rînd o modalitate de manifestare a solidarităţii de grup, un mijloc de comunicare şi de participare activă la un act social-colectiv.

Distribuiţi pe grupe de vîrstă, interese, prieteni, rudenie, comunicînd între ei în timp ce dansează, actanţii sînt în principal preocupaţi de relaţiile ce se instituie între ei şi nu de actul artistic la care participă. (Lipsa de spectaculozitate a Horei face ca asistenţa la rîndul ei să fie interesată nu de modul cum se joacă, ci de cine lîngă cine joacă, cu cine vorbeşte etc.)

Sub raport funcţional cuplul Horă-Sîrbă reproduce în esenţă relaţia între Horă şi întreg fragmentul dansurilor tradiţionale ce formează primul ciclu, Sîrba apropiindu-se mai mult de componentele acestui fragment decît de Horă.

$$\text{H.} + \text{S.} \equiv \text{H} + \text{frag. 2}$$
$$\llcorner\ \text{frag. 1}\ \lrcorner$$

Categoria funcţională pe care am denumit-o „*social-aristică*" căreia îi aparţine şi Sîrba cuprinde cel mai mare număr de dansuri (în comuna Traian, de exemplu, din 22 de „hore ţărăneşti", frecvente la hora satului, 16 au funcţie social-artistică).

Peste toate diferenţele şi particularităţile lor morfo-structurale datele parametrice generale cum ar fi : combinarea de chineme variate, formule ritmice sincopate, serii ritmice alternînd formule binare şi ternare, tempo rapid sau accelerat, tectonică dezvoltată, suprapunere dimensional neconcordantă cu melodia, comenzi etc., au ca rezultat, limitarea relativă a numărului de participanţi, factura policinetică, concentrarea atenţiei şi interesului dansatorilor asupra dansului, patriciparea conştientă la actul artistic care primează [8].

În acest sens putem afirma că, în contextul social dat, dansurile cu funcţie social-artistică se semnifică în primul rînd ca acte *artistice*, ca mod specific de comunicare artistică.

În contextul coreic al horei satului anumite piese au o poziţie particulară. Ele sînt executate de obicei în afara suitelor, în pauze sau spre finalul propriu-zis al manifestării. Aceste dansuri au o funcţie *spectaculară*, ea fiind expresia formală a conţinutului lor de *virtuozitate* [9]. Prezenţa lor

[7] Cu acelaşi rol, de a marca începutul sau finalul unui moment, Hora este întîlnită şi în contexte sociale rituale, unde capătă în afara acestei funcţii ceremoniale şi o serie de semnificaţii de ordin ritual (Hora căluşului, Hora miresii).

[8] Toate aceste dansuri, fiind echivalente funcţional, sînt substituibile.

[9] Noţiune pe care o folosim cu o accepţiune mai largă.

https://biblioteca-digitala.ro

implică modificări în planul extra coreic ce vizează în primul rînd raporturile între grupele de participanți.

Hora satului, ca manifestare social-artistică, conține virtualmente și o latură spectaculară. În cazul de față ea devine însă preponderentă, împărțind participanții în *demonstranți* și *spectatori*. Fenomenul reflectă în esență o trăsătură distinctivă a dansurilor spectaculare și anume: *limitarea participării directe*, factorul limitativ fiind însuși conținutul de virtuozitate, rezultantă a parametrilor specifici.

Complexitatea și gradul înalt de dificultate a componentelor dansurilor cer executanților calități artistice și fizice deosebite (simț chinestezic, memorie cinetică, simț ritmic, îndemînare, rezistență fizică etc.), ca și antrenamentul necesar atingerii unui ridicat nivel de tehnicitate. De asemenea, chinemele de bază (pinteni, sărituri înalte, acrobatice, îngenuncheri, mișcări combinate braț-picior etc.), considerate în tradiția noastră coreică specific masculine, limitează participarea și din punct de vedere al componenței pe sexe.

Executate de către cei mai buni dansatori, în general bărbați, aceste piese (de grup sau solistice) sînt recepționate ca adevărate spectacole artistice, uneori dublate de un substrat *competițional* (de ex. Brîul, De unul singur, Tarapanaua, variante non rituale ale tipului Căluș etc.)

Stricta observare a realității folclorice ne duce la constatarea *variabilității funcționale* a unor dansuri aparținînd categoriilor social-artistică și spectaculară. Este vorba de fapt de un fenomen natural de comutare a unui și aceluiași dans, în două momente diferite ale horei satului, care are ca rezultat modificarea — într-un grad mai mare sau mai mic — a parametrilor. Astfel unui dans cu funcție curentă social-artistică poate să i se atribuie o funcție spectaculară în alt context, cu condiția ca parametrii săi să suporte modificări în sensul potențării conținutului de virtuozitate (ex. Alunelu, Balta, Sîrba etc.).

Tot astfel un dans cu funcție inițială spectaculară poate, prin simplificare și reducție, să capete o funcție social-artistică (de ex. Brîul jucat în grup mare mixt).

Din fondul global, propriu Văii Dunării, sînt sporadic actualizate și dansuri cu funcție net *distractivă* (spre exemplu Refuzata, care reprezintă forma dansantă a unui joc social).

Cît privește dansurile moderne (ciclul B al suitei) ele sînt „de plano" limitate la un anumit grup social și de vîrstă. Sub raport funcțional ele exprimă un sens precis al raportului între indivizi și care se situează în opoziție fundamentală față de Horă.

În timp ce semnificația relațiilor în Horă este cea a integrării individualităților în colectivitate, conținutul dansurilor moderne sub aspect relațional este cel al dezintegrării grupului, al spargerii unității sale, prin formarea de cupluri ce se comportă ca individualități singularizate (acest raport corespunde pe plan coreic opoziției : grup/pereche).

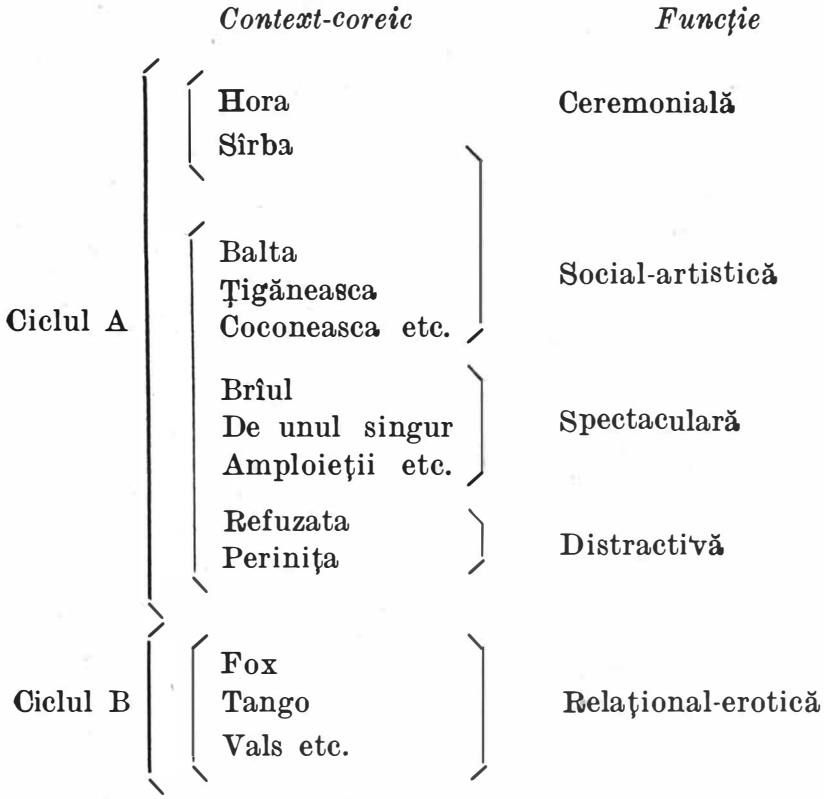
Formarea cuplurilor (în general mixte) implică un act deliberat de alegere, al cărui substrat este în principal cel erotic [10]. Așadar funcția dan-

[10] Menționăm că sub influența dansurilor moderne și în centrul cercului la Horă apare formația de pereche, cu semnificație și funcție erotică.

https://biblioteca-digitala.ro

surilor moderne, ţinînd cont de conţinutul lor, poate fi caracterizată ca funcţie *relaţional-erotică.*

În concluzie, raportarea dansurilor şi grupelor de dansuri, ce formează contextul coreic, la contextul social hora satului, ne indică următoarele funcţii :



Fără a-şi modifica modelul structural, seria dansurilor de la hora satului este compatibilă şi cu alte contexte sociale, non rituale şi chiar rituale. De exemplu : nedei, tîrguri, recrutare, sărbători calendaristice, naţionale sau ceremonialul nupţial. În nuntă suitele de dansuri desfăşurate după schema horei satului au altă funcţie şi anume, aceea de a marca finalul unei secvenţe, de a lega două secvenţe sau de a consfinţi un act ritual.

Articolul de faţă nu ilustrează decît un moment al cercetării contextuale a dansurilor. Creionarea *sistemului* funcţional, al unei tradiţii coreice, reprezintă o etapă următoare în care analiza distribuţională a fiecărui dans în cele două serii de contexte : social şi coreic duce la stabilirea, pe plan sintagmatic, a compatibilităţilor şi incompatibilităţilor între dansuri, iar pe plan paradigmatic la determinarea variaţiilor de funcţie şi conţinut a dansurilor prezente în mai multe contexte sociale.

https://biblioteca-digitala.ro

L'INVESTIGATION CONTEXTUELLE DES DANSES POPULAIRES

L'article traite de l'analyse fonctionnelle des danses par rapport à deux séries de contextes : *social* et *chorégraphique*. Le contexte chorégraphique est défini par la série des danses actualisées dans un certain contexte social donné.

Ensuite on établit l'inventaire des danses formant une série, sur la base de l'investigation de la compatibilité ou de l'incompatibilité des danses du fond traditionnel local avec le contexte social respectif.

La série des danses peut être segmentée en Suites et Cycles qui mettent en évidence l'existence de certains rapports entre les danses constitutives (détermination et dépendance ; solidarité ou simple combinaison).

Partant du modèle structural établi, on étudie ensuite la fonction des danses, en les rapportant au contexte social.

On établit pour le matériel donné les catégories fonctionnelles suivantes : cérémonielle-introductive, sociale-artistique, spectaculaire, distractive et érotique, qui sont étroitement liées aux caractéristiques morpho-structurales des danses mêmes.

L'analyse distributionnelle de chaque danse dans l'une de ces deux séries de contextes, chorégraphique et social, peut conduire à la construction d'un système fonctionnel pour un village ou une zone donnée.

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTE GEOGRAFICE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ

ION GHINOIU

Geografia, ştiinţă complexă, cercetînd elementele mediului geografic în interacţiunea şi subordonarea lor cauzală, are diverse legături, în primul rînd, cu disciplinele al căror obiect de studiu se raportează la un anumit spaţiu geografic. Omul, modelator activ al mediului geografic, reprezintă un al doilea canal de legătură cu disciplinele care-l cercetează din punct de vedere biologic, ca producător şi consumator de bunuri materiale, şi spirituale etc.

Cercetarea etnografică desprinde din peisajul geografic elemente ca : aşezările omeneşti, locuinţa şi gospodăria, ocupaţiile şi meşteşugurile, pentru a găsi valoarea efortului artistic, al ingeniozităţii şi spiritului creator al omului în neîntrerupta activitate de transformare a naturii în hrană, adăpost şi alte elemente necesare vieţii. Probleme majore ale cercetării etnografice : interferenţele etnoculturale, continuitatea şi discontinuitatea fenomenelor etnografice, zonare etnografică, vor găsi rezolvare dacă vor fi raportate, printre altele, şi la această coordonată a spaţiului geografic.

Raporturile geografiei, ca disciplină de contact între ştiinţele naturii şi ştiinţele sociale, cu etnografia, disciplină prin excelenţă socială, se subordonează raporturilor obiective existente între mediul geografic şi societate. Deşi schimbul de materie între om şi natură creşte continuu, influenţele cadrului natural asupra activităţii umane scade. Astfel apa, folosită la început de omul primitiv numai pentru băut, are în perioada contemporană nenumărate întrebuinţări în alimentaţie, irigaţie, transport, hidrodinamică etc. Cu toate acestea, omul primitiv era mai legat de apă, faţă de care nu se îndepărta niciodată, decît omul contemporan care o poate transporta prin canale şi conducte sau o obţine din transformarea norilor în ploaie, a apei marine în apă potabilă. Evoluţia mijloacelor şi procedeelor de folosire a acestui element,de la copacul nescobit folosit pentru transport pînă la mijloacele moderne de navigaţie, de la pivele, morile de apă, la giganţii hidroenergetici, de la sistemele de irigaţie primitivă la ploaia artificială, interesează sub anumite aspecte şi etnografia. Elementul etnografic evoluează strîns legat de activitatea practică care se desfăşoară în forme specifice raportate la timp şi spaţiu. Împletirea activităţii practice cu activitatea artistică este, fără îndoială, izvorul autenticităţii, progresului estetic

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 29–33, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

al culturii populare, iar activitatea practică nu se poate desfăşura în afara cadrului fizic, baza geografică a producţiei în general. În etnografie nu interesează, desigur, schimbul de materie între om şi natură, decît în măsura în care acesta se cristalizează în elemente de cultură, întruchipări materiale sau spirituale, reprezentînd valori care satisfac anumite cerinţe sociale.

Cele prezentate dovedesc că baza colaborării între etnografie şi geografie se află în structura specifică a mediului geografic. De aceea, numai cunoscînd unele particularităţi ale mediului geografic pot fi desprinse elementele utile cercetării etnografice.

1. DETERMINAREA ŞI SUBORDONAREA RECIPROCĂ A COMPONENTELOR MEDIULUI GEOGRAFIC

Mediul geografic umanizat, complex luat în considerare de altfel şi de cercetarea etnografică, cuprinde două mari componente : elementele fizico-geografice şi elementele activităţii umane. Determinarea şi subordonarea reciprocă manifestîndu-se atît în interiorul fiecărui complex cît şi între complexe, etnografului i se deschide posibilitatea utilizării metodei deductive pentru explicarea celor mai diverse fenomene materiale imprimate pe un teritoriu cercetat. Dacă ne referim la construcţia şi arhitectura locuinţei tradiţionale româneşti, se constată influenţa asupra sa a complexului geografic diferit de la o zonă la alta. În zona bradului sau cea apropiată, casele sînt construite din bîrne încheiate la cele patru colţuri, iar acoperişul cu pantă mare de scurgere este format din şiţă sau şindrilă ; la altitudini mai coborîte, în zona fagului şi stejarului, apar vizibil, în arhitectură, crestăturile în lemn, pentru că aceste esenţe lemnoase se pretează foarte bine la sculptură ; în regiunea dealurilor şi podişurilor alcătuite din marne şi argile, pereţii caselor sînt lipiţi şi vopsiţi cu acest material. Fundamentul de piatră ridicat se găseşte la casele de pe apele curgătoare cu viteză mare de scurgere, suficientă pentru a transporta bolovanii de piatră ; casa din cîmpia va avea, în general, pereţii din pămînt amestecat cu paie, acoperişul din stuf, paie, strujeni, şi mai tîrziu din ţiglă, tablă [1]. Ca material de construcţie, muntele a dat tipul casei din bîrne şi acoperişul cu şindrilă ; cîmpia, bordeiului şi casei din lut acoperită cu diverse materiale. În zona de deal bîrnele au fost înlocuite cu nuiele lipite cu pămînt, paralel cu reducerea pădurilor, şi acoperite cu şindrilă, şiţă sau strujeni, stuf, paie, după cum era mai aproape de munte sau cîmpie şi baltă. Tipul casei de munte a coborît spre şes, iar tipul casei de cîmpie a urcat spre munte, întîlnindu-se în zona dealurilor. Adesea, ariile de răspîndire a unor elemente etnografice corespund ariilor concentrice ale reliefului. Un exemplu în această privinţă îl constituie aşezările omeneşti. În regiunea alpină se găseşte o zonă a aşezărilor temporare urmată de mai multe inele : cel al odăilor şi tîrlelor din marginea satelor, de inelul satelor de munte mai toate de tip risipit şi alungit, înconjurat la rîndu-i de inelul satelor răsfirate ale dealurilor şi în sfîrşit, inelul satelor adunate de cîmpie. Gospodăriile cu ocol întărit, nedeile carpatice sînt specifice în ţara noastră numai zonei concentrice a Carpaţilor. Cu unele excepţii, se poate vorbi chiar de com-

[1] I. Simionescu, *Ţara Românească*, Bucureşti, 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

plexe etnografice care se suprapun peste unităţile naturale. În cadrul fiecărei unităţi geografice, din multitudinea condiţiilor naturale, a fost ales pentru a fi folosit elementul natural cel mai favorabil, care dă nota specifică fiecărei zone în parte. Celelalte condiţii şi resurse naturale au fost folosite legat şi subordonat faţă de elementul cel mai favorabil. Astfel, populaţia crescătoare de animale, pe baza păşunilor şi fîneţelor naturale din zona muntelui, a folosit lemnul şi piatra care se găseşte din abundenţă pentru construcţii ; şi-a completat alimentaţia prin practicarea unei agriculturi restrînse, prin vînătoare şi culesul fructelor de pădure ; a folosit apele cu viteză mare de curgere pentru a pune în mişcare pivele, joagărele, morile. Dar toate aceste elemente etnografice sînt în strînsă legătură cu păstoritul, principala formă de manifestare umană din munţi, în trecutul nostru istoric. Muntele reprezintă un complex etnografic a cărui notă specifică este păstoritul. Acesta, dezvoltat ca urmare a condiţiilor naturale favorabile (păşuni, fîneţe), reprezintă baza întregii structuri etnografice din Carpaţi. Nici un element etnografic din Carpaţii româneşti nu poate fi privit în afara păstoritului agricol.

2. CREŞTEREA CONTINUĂ A COMPLEXITĂŢII MEDIULUI GEOGRAFIC

În timpul îndelungatelor perioade geologice au apărut rînd pe rînd elementele fizico-geografice : litosfera, atmosfera, hidrosfera şi biosfera. Fiinţa umană, odată desprinsă din biosferă, a îmbogăţit structura mediului geografic într-un timp relativ scurt prin aspectele activităţii sale biologice, productive, artistice. Un nou element apărut se subordonează complexului, dar în acelaşi timp schimbă structura şi raporturile dintre componentele întregului. De exemplu, pentru construirea morilor de apă în zona oraşului Bucureşti, a fost nevoie de lacuri de retenţie. Prin micşorarea vitezei apelor Dîmboviţei s-a favorizat depunerea aluviunilor, iar urmarea directă a acestora, marile inundaţii ale capitalei în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Pentru prevenirea inundaţiilor, autorităţile vremii au fost nevoite să interzică construirea de mori pe Dîmboviţa, reducînd astfel, în lipsa altor soluţii tehnice, echilibrul peisajului geografic.

Unui etnograf i-ar fi greu să explice de ce pe teritoriul cunoscut în documente de „Centum monticuli" de pe Prutul mijlociu, casele construite din lemn erau ca o insulă în mijlocul celor construite din pămînt, dacă n-ar cunoaşte că în timpurile istorice omul şi-a adaptat locuinţa la un teritoriu instabil, datorită alunecărilor de teren care au încetat în prezent [2]. Omul a folosit condiţiile naturale mai puţin favorabile aşezărilor, în această zonă, construind o casă rezistentă din lemn, care e mai flexibilă la alunecările de teren, deşi materialul lemnos trebuia transportat din amonte pe Prut. Acesta este şi un bun exemplu de felul cum aspectul etnografic înregistrează rezonanţa manifestării specifice a unui element al cadrului natural.

[2] Gh. Năstase, *Centum monticuli*, Bucureşti, 1936.

https://biblioteca-digitala.ro

3. STABILIREA RELATIVĂ A MEDIULUI GEOGRAFIC

Cadrul natural, raportat la scara geologică a planetei, a suferit mari modificări structurale. În schimb, modificările condiţiilor naturale, raportate la scara istorică a omenirii, sînt aproape insensibile. Acesta este şi motivul pentru care considerăm că mediul geografic constituie o cunoscută, la care se pot raporta o serie de elemente etnografice spre rezolvare. Cadrul natural este transformat prin activitatea omului în hrană, îmbrăcăminte, adăpost şi alte elemente necesare vieţii, dar prin mijloace şi procedee diferite de la o epocă la alta. Procesul acesta, care pune faţă în faţă cei doi factori : omul şi natura, a creat în ultimă instanţă lumea modernă, urzind pas cu pas civilizaţia şi cultura. Peisajul geografic, care dă posibilitatea cunoaşterii cu uşurinţă a urmelor materiale imprimate de om de-a lungul istoriei, poate constitui un excelent document etnografic. El reprezintă trecutul încă viu şi care stă la îndemîna cercetătorului aproape nealterat de mii şi mii de ani[3]. Etnografia, deşi are posibilităţi proprii de investigare a trecutului, foloseşte în cercetare rezultatele altor ştiinţe : arheologia, istoria, toponimia etc. Noi considerăm că alături de acestea şi interpretarea etnografică a mediului geografic poate conduce cercetătorul la reconstituirea şi explicarea unor aspecte etnografice, tot aşa cum geografia istorică reconstituie pentru o anumită epocă, urmele materiale lăsate de om pe un teritoriu geografic. Chiar dacă mediul geografic are o stabilitate relativă în decursul istoriei omeneşti, micile sale modificări nu micşorează cu nimic rolul său de document în informarea şi cercetare etnografică. Astfel, pornind de la evoluţia bazinului Izvarna-Celei, din Depresiunea subcarpatică olteană, care pe timpul Diplomei Ioaniţilor era, în mare parte, acoperită cu bălţi bogate în peşte, pescuitul fiind o ocupaţie principală, Ion Conea demonstrează că modificările cadrului natural, mai uşor de dovedit ştiinţific, schimbă unele ocupaţii sau le micşorează importanţa[4]. Cunoscînd tehnicile actuale de folosire a mediului înconjurător, etnograful poate să urmărească acest proces din treaptă în treaptă, la nivelul social istoric concret, originea şi semnificaţiile lor iniţiale, despletind în elementele sale ceea ce omul, mediul geografic şi timpul au împletit de-a lungul secolelor. Desigur, folosirea acestui document în cercetarea etnografică necesită o informare geografică prealabilă şi chiar o anumită intuiţie geografică a cercetătorului. În acelaşi timp trebuie ţinut seama că din punct de vedere al cunoaşterii, mediul geografic este înregistrat şi redat subiectiv de popor în creaţia artistică. Acesta este transformat şi refăcut prin selecţionarea, organizarea şi ierarhizarea elementelor geografice în funcţie de experienţa de viaţă, de semnificaţia economică a lor etc. Unele aspecte geografice trec neobservate, altele sînt preţuite şi deci văzute după folosul sau primejdia reală sau închipuită pe care o reprezintă. Pentru agricultori ploaia este un element aducător de rod sau de stricăciune, pentru cioban, care trebue să umble cu turma sau chiar să doarmă sub cerul liber, este una din laturile neospitaliere ale naturii. De multe ori, mediul geografic apare în cunoştinţele populare mai sărac. Din bogata floră ierbacee spontană, sînt cunoscute numirile buruienilor de

---

[3] S. Mehedinţi, *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei istoriei şi altor ştiinţe. Opere alese*, Bucureşti, 1968.

[4] I. Conea, *Bazinul Izvarna—Celei, cuib de viaţă românească*, Bucureşti, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

leac, comestibile, vătămătoare, iar marea majoritate a lor, cele fără o anumită importanţă economică, rămîn necunoscute. Alteori, poporul atribuie mediului geografic elemente noi : munţi sfinţi, izvoare tămăduitoare, lacuri blestemate, balauri, iarba fiarelor etc. Atît apariţia cît şi frecvenţa elementului geografic în diferitele genuri de creaţie populară pot conduce cercetătorul, uneori cu mare exactitate, la depistarea zonelor de origine a acestora. În această privinţă ni se pare deosebit de interesantă ideea lui George Vâlsan cu privire la geografia basmelor.

Comunicarea prezentată şi-a propus numai evidenţierea unor aspecte care reclamă legătura cercetării etnografice cu mediul geografic. Acestea le considerăm ca primi paşi spre depistarea punctelor de tangenţă ale celor două ştiinţe, etnografia şi geografia, care, din punct de vedere al evoluţiei istorice, au apărut şi s-au dezvoltat paralel, o bună perioadă de timp, au suferit în egală măsură de pe urma caracterului enciclopedic şi descriptivist al prezentării materialului de teren. Etnografia şi geografia, propunîndu-şi fiecare stabilirea diferenţierilor teritoriale şi înlănţuirii logice şi interpretative a materialului de teren, au ajuns la definirea unor principii şi metode de cercetare a căror cunoaştere reciprocă ar servi atît etnografului cît şi geografului.

ÉLÉMENTS GÉOGRAPHIQUES DANS LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE

La collaboration de la géographie — discipline de contact entre les sciences de la nature et les sciences sociales — avec l'ethnographie — discipline sociale par excellence — a comme point de départ le processus ininterrompu de transformation du milieu géographique, grâce à la force et à l'ingéniosité de l'homme, en éléments de civilisation et de culture.

Le détachement des éléments géographiques utiles à la recherche ethnographique est réalisé en corrélation aussi bien avec certaines particularités du milieu géographique — détermination et subordination réciproque des composants du paysage géographique, accroissement progressif de la complexité et de la relative stabilité de ses éléments — qu'avec le mode spécifique d'enregistrer et de présenter les éléments du cadre naturel dans la création artistique populaire.

Dans cet ouvrage, moyennant certains exemples, on soutient la nécessité de la collaboration de la géographie et de l'ethnographie dans les recherches respectives.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE FUNCŢIONAL-TEMATICE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCŞAN

Ca orice piesă folclorică dansul trăieşte prin aspectele lui *morfologice*, care îl diferenţiază de celelalte fapte artistice, conferindu-i o individualitate proprie, şi prin *funcţia* lui, care îl integrează în viaţa comunităţii respective. Cele două serii de aspecte ne apar ca doi poli între care se desfăşoară toată gama manifestărilor coregrafice ; în acelaşi timp, însă, ele nu se prezintă ca nişte „regiuni" extreme, izolate, fără contingenţă între ele, ci ca surse de materie energetică, în permanentă confluenţă, în realizarea fenomenului artistic. Rezultatul, sau mai bine zis rezultanta acestei interacţiuni, înseamnă pentru noi realizarea *temei* dansului. Nu încercăm o definiţie a acestui termen ; din punct de vedere filozofic discuţia ne-ar duce prea departe ; pe de altă parte, absolutizarea unui sens dat în discipline înrudite, ca folcloristica muzicală sau literară, nu ni se pare convingătoare. Ţinînd seama însă şi de unele şi de altele, dar mai ales de specificul coregrafic, putem formula o părere proprie asupra a ceea ce înseamnă *tema* unui dans popular şi anume : o *idee* coregrafică care reprezintă *esenţa* piesei respective, materializată prin una sau mai multe trăsături caracteristice, de calitate şi cantitate variabilă. La un capăt am avea deci *intenţia*, la celălalt *ilustrarea* artistică.

Este, fără îndoială, un subiect dificil de intuit sub toate aspectele şi care ar necesita vaste incursiuni, atît în domeniile aferente cît şi în sfera preocupărilor comparatiste. Mi se pare utilă pentru moment doar o punere de probleme, care urmează a fi studiate şi rezolvate succesiv.

În circuitul *intenţie-ilustrare*, primul aspect caracteristic mi se pare însăşi denumirea dansului, legată evident de căutarea unui subiect. Ne oprim puţin asupra acestui factor care îmbracă diferite forme, susceptibile de a ne oferi contextul spiritual al fenomenului. Din sensul acestor forme de exprimare, am desprins mai multe categorii principale.

1. Nume *indicative*, care situează proveniența reală sau presupusă [1] a piesei coregrafice, legînd-o de un grup etnic (*Românească*, *Sîrba*, *Ungureas-*

* Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iulie 1969.

[1] De cele mai multe ori presupusă, în orice caz, ea nu mai este astăzi evidentă.

Rev. etn. folc., tom. 15, p. 35–39, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

ca, *Ruseasca*), regional (*Ardeleana*, *Moldoveneasca*), zonal (*Someșana*, *Haţegana*, *Botoșanca*), local (*Rîureana*, *Jepeniţeanca*), profesional (*Ciobănașul*, *Dogarul*), social (*Răzășeasca*, *Boiereasca*); uneori ele exprimă ocazia folclorică (*Ca la nuntă*).

2. Nume *calificative*, care descriu anumite aspecte morfologice ale dansului, de ex.: forma (*Roata*[2]), numărul participanţilor (*De doi*, *De unu singur*) desfășurarea în spaţiu (*Dreapta*, *Stînga*), ţinuta (*De mînă*, *De brîu*), componenţa pe sexe sau pe vîrste (*Bărbătească*, *Fecioreasca*), structura cinetică (*Bătuta*, *Învîrtita*, *Mărunţica*), structura ritmică (*Șchioapa*[3]) etc.

3. Nume *figurative*, care caută să apropie faptul coregrafic de realităţi bine cunoscute, de exemplu: fenomene ale naturii (*Vîntul*, *Ploaia*), plante (*Frunza*, *Copacul*, *Floricica*, *Pomuleţul*), animale (*Capra*, *Cerbul*, *Oiţa*), obiecte (*Reșteul*, *Bățul*, *Bîta*, *Roata*, *Forfecuţa*), fiinţe umane (*Mîndruliţa*, *Fata babii*, *Ileana*) etc. Unele din acestea sînt înfăţișate perifrazat (*Șapte gîște potcovite*, *Pe sub poale de dughiană*, *Lelea cu scurteica verde*) în care caz ele sînt adeseori împrumutate de la titlul melodiei dansului.

4. Nume *combinate*, cuprinzînd elemente a două din categoriile precedente. Avem următoarele combinaţii posibile:

— indicativ-calificativ (*Românește de-nvîrtit*, *Sîrba la bătaie*);

— indicativ-figurativ (*Frunza ca la baltă*, *Brîul lui Muia*);

— calificativ-figurativ (*Bătuta Ursului*, *Alunelul bătut*, *Alunelul înfundat*[4]).

5. Nume cu sens *nedescifrat*[5]; printre cele mai răspîndite: *Ciuleandra*, *Rustemul*.

Semnalez în treacăt interesul folcloric dar și linguistic și psihologic pe care l-ar prezenta studierea preferinţelor zonale și regionale spre unele categorii nominale, ca de exemplu predominarea numelor figurative, în Oltenia și Muntenia, faţă de marea cantitate a numerelor calificative și indicative în Transilvania, Moldova ocupînd din acest punct de vedere o poziţie intermediară.

Denumirea reprezintă numai factorul intenţional în realizarea temei. Pentru a lămuri modul în care se produce ilustrarea ei, trebuie să analizăm două serii de aspecte și anume:

a) relaţia dintre numele și conţinutul dansului;

b) relaţia dintre conţinutul și funcţia dansului.

În primul caz, ne interesează mijloacele de redare a *intenţiei* tematice. Adoptînd ordinea crescîndă a pregnanţei și importanţei lor, ele se pot grupa astfel:

— *textele* care însoţesc uneori dansul; după forma de exprimare ele pot fi *cîntate*, *semicîntate*, *strigate* (cazul cel mai frecvent la noi), *recitate*; după cuprins, ele sînt *comune* (deci adaptabile oricărui dans), legate de *numele* dansului respectiv sau legate de însăși desfășurarea dansului, pe care o reglementează prin comenzi;

— *aspectele morfologice*: aspecte *de ansamblu* (formaţie, componenţă, ţinută), desfășurarea (în spaţiu și timp), *modul compoziţional*, *structura*

[2] Numele poate fi și figurativ (v. mai jos) dacă este pus în relaţie cu *obiectul* nu cu *forma*.

[3] Cînd este vorba de *timpi* inegali; dar numele de *Șchioapa* se poate referi la aspectul *cinetic* al pașilor.

[4] Se observă că există la fiecare categorie două moduri de exprimare, după cum se accentuează unul sau altul dintre termenii alăturaţi.

[5] Cel puţin pînă în prezent.

https://biblioteca-digitala.ro

cinetică, structura metrico-ritmică ; toate acestea reprezintă specificul fenomenului coregrafic propriu-zis ;

— *acțiunea dramatică*, care apare mai rar în dansul nostru popular, dar pe care o considerăm în problema de față drept cea mai revelatoare, întrucît ea plasează dansul într-un cadru funcțional mai larg.

Acesta este însă, după cum am enunțat, într-o relație oarecare cu conținutul dansului, ceea ce creează mai multe grade de exprimare *funcțional-tematică*. Le putem eșalona astfel :

— gradul 0 : relație *inexistentă* ;

— gradul 1 : relație *indirectă* — sugerată doar prin anumite elemente ;

— gradul 2 : relație *parțială* — ilustrată precis printr-o categorie de aspecte ;

— gradul 3 : relație *combinată* — exprimarea cuprinde două categorii de aspecte (morfologie-text, acțiune-text, acțiune-morfologică ;

— gradul 4: relație *totală* — reprezentarea prin toate categoriile de aspecte.

— Gradele 2—4 exprimă o relație *directă*.

Să vedem acum care sînt principalele forme de exprimare a temei coregrafice pe care le întîlnim în folclorul românesc : provizoriu le-am denumit *clase*.

Clasa I : *teme nominale* (*neutre*). Dansul poartă un nume oarecare fără nici o legătură cu conținutul lui real. Evident, relația funcțională este inexistentă. Ca subdiviziuni, nu putem indica decît cele 5 tipuri terminologice pe care le-am amintit la început.

Clasa a II-a : teme *textuale* (exprimate prin cuvinte). Textul existent este legat de dansul respectiv. Relația funcțională este însă de cele mai multe ori *indirectă*, ea fiind reprezentată doar printr-o referire la numele dansului, de exemplu :

Rața trece Dunărea
Și rățoiul după ea
(*"Rața"*)

Rîureana, bat-o sfinții,
O căzut din podul tinzii
De și-a rupt gura și dinții
(*"Rîureana"*)

Uneori, relația este *directă*, ca în cazul textelor de nuntă de la *Horă miresii*.

Cele 2 grade înseamnă și o diferențiere tipologică.

Clasa a III-a : teme *morfologice*. Numele dansului definește un aspect morfologic, care este perfect ilustrat prin conținut. Relația funcțională este de cele mai multe ori *directă, parțială ;* în destule cazuri însă, ea poate fi *combinată*, atunci cînd textul însoțește, prin comenzi sau descriptiv, desfășurarea jocului.

Distingem trei tipuri :

a) temă morfologică *simplă* — de obicei la unele hore mari, la care participă toată colectivitatea ;

https://biblioteca-digitala.ro

b) temă morfologică de *virtuozitate* — în special în dansurile bărbăteşti;

c) temă morfologică de *relaţii* — reprezentată mai ales în dansurile de perechi[6].

Clasa a IV-a: teme *figurative* (dramatice). Se bazează pe existenţa unei acţiuni, desfăşurată amplu sau abia schiţată, în afara elementelor coregrafice propriu-zise. Relaţia funcţională ne apare ca foarte variată, ea putînd fi *indirectă*, *parţială* dar şi *combinată* (acţiune-text, acţiune-morfologie) sau chiar *totală*.

Cuprinde mai multe tipuri:

a) temă *distractivă* — cu elemente comice inofensive, asemănătoare cu cele din jocurile de societate, de exemplu alungarea fetelor de la un băiat la altul (*Mînioasa*), eliminarea jucătorului care greşeşte figura (*Hodoroaga*), urmărirea şi prinderea unui partener (*Gluma mîţii*);

b) temă *distractiv-erotică* — de exemplu cu sărutatul unui partener de sex opus (*Perinița*);

c) temă *imitativ-erotică* — cu imitarea actului sexual la animale (*Capra*, *Ariciul*);

d) temă *imitativ-grotescă* — cu tot felul de mişcări comice (de exemplu *Chiperul* din Banat, în care jucătorii se dezbracă în timpul dansului);

e) temă *imitativă de muncă* (de exemplu *Războiul*, *Aţica*, *Chiperul*, (sau Chipernița) din Dobrogea, în care se imită pisatul piperului, cu diferite părţi ale corpului etc.);

f) temă *imitativă de luptă* (ca în dansurile macedoromâne);

g) temă *rituală de vindecare*;
h) temă *rituală de iniţiere*;
i) *temă rituală de fertilitate.*

} cunoscute în ritualul călușăresc

În cele de mai sus am enumerat cîteva din aspectele pe care cercetările noastre ni le-au oferit, fără nici o pretenţie de a fi rezolvat ansamblul de probleme ridicate în acest domeniu. Cred însă că un lucru a reieşit clar, şi anume importanţa discutării acestui subiect, pînă acum neabordat, care ne poate furniza serioase contribuţii la cunoaşterea unor implicaţii mai adînci, de ordin psihologic, al creaţiei noastre folclorice şi care ne poate duce pe alte căi decît cele bătute pînă acum la definirea unor trăsături subtile ale specificului naţional.

ASPECTS FONCTIONNELS-THÉMATIQUES DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le thème de la danse est défini comme «l'idée» chorégraphique qui représente l'essence de la pièce respective, matérialisée par quelques traits caractéristiques. Il y a comme élément de base une intention thématique, liée au nom même de la danse, qui, d'après son sens, peut être: *indicatif*

[6] În aceste dansuri, mişcările executate de parteneri exprimă legătura sufletească sau socială dintre ei.

https://biblioteca-digitala.ro

(relatif à la provenance de la danse) ; *qualificatif* (décrivant les aspects de la danse) ; figuratif (personnifiant des réalités connues) ; *combiné*; ou bien avec un sens *non déchiffré*.

Pour illustrer l'intention thématique, on utilise trois catégories de moyens d'expression : les *textes*, les *aspects chorégraphiques*, *l'action dramatique*. De cette manière, s'établit un raport entre le contenu et la fonction de la danse, avec les degrés d'expression fonctionelle-thématique suivants: relation *inexistante*, *indirecte* (suggérée), *partielle* (par une seule catégorie d'aspects), *combinée* (par deux catégories), *totale* (par toutes les catégories).

En analysant ces possibilités, on a réussi à déterminer quatre formes d'expression du thème chorégraphique, qu'on a dénommées des classes. *Classe I^re* : thèmes *nominaux* (neutres) — le nom de la danse n'a aucune relation avec son contenu. *Classe II^e* : thèmes *textuels* — la relation est exprimée par le texte. *Classe III^e* : thèmes *morphologiques* — exprimés par les aspects chorégraphiques. *Classe IV^e* : thèmes *figuratifs* — basés sur l'existence d'une action dramatique. On cite provisoirement 19 types thématiques.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PREOCUPĂRI PENTRU FOLCLOR LA „ȚERANUL ROMÂN"[1]

ALEXANDRU DOBRE

Publicistica din România a acordat în toate timpurile spațiu preocupărilor pentru folclor și folclorului însuși. Faptul este mai frecvent în publicațiile la care au colaborat personalități cu un larg orizont cultural și cu multă dragoste pentru creația populară. Interesul inițial pentru folclor trebuie pus în legătură cu redeșteptarea sentimentului național și în mod deosebit cu preocupările pentru istoria patriei care au același mobil. În acest cadru trebuie înțeles și explicat rolul pe care l-au jucat marii patrioți democrați revoluționari de la 1848 în valorificarea și sublinierea importanței folclorului ca document istoric, politic și estetic. Însemnări disparate despre folclorul românesc avem și din perioada anterioară celei pașoptiste, dar acestea sînt, de cele mai multe ori, incidentale, de relatare a unor fapte într-un context dat și numai arareori întîlnim faptul comentat. Odată stîrnit interesul pentru folclor, pentru studiul și valorificarea lui, sînt tot mai numeroși aceia care îi dedică timp de meditație și spațiu în coloanele unor publicații sau lucrări. Aproape că nu există intelectual care să nu fi participat, într-un fel sau altul, la această acțiune. De aceea mai sînt necesare

---

[1] „Țeranul român". Edițiune ebdomadară. Jurnal politic, economic, literar și comercial. Redactor răspunzător: Ion Ionescu".

Primul număr apare la 12 noiembrie 1861, iar ultimul, al 50-lea, la 17 martie 1863, colecția însumînd în total 404 pagini. În exemplarul existent la B. A. R., între paginile 200 și 201, se află intercalată o copertă de culoare albastră cu următoarea specificație: „A ieșit odată pe săptămînă, dumineca, de la 23 septembrie 1862 pînă la 23 martie 1863... anul II de la nr. 26 pînă la nr. 50". Este probabil coperta unei colecții broșate cuprinzînd numerele revistei din al doilea an al apariției sale. Deși ultimul număr al revistei, al 50-lea, poartă data de 17 martie 1863, indicarea pe coperta amintită a zilei de 23 martie 1963, ca dată de apariție a numărului 50, se explică prin broșarea tuturor numerelor celui de al doilea an al apariției și punerea lor în vînzare în dumineca următoare — 23 martie. Că așa stau lucrurile se pare că ne-o confirmă și însemnarea lui VIOREL COSMA: *Nicolae Filimon, critic muzical și folclorist*, Ed. muzicală, Buc., 1966, p. 194, unde, vorbindu-se despre basmele publicate în „Țeranul român", se menționează: „La sumarul ziarului semnat: N. Filimon". Bănuim, pentru că nu l-am văzut, că acest sumar a apărut tocmai la 23 martie 1863.

Subtitlul revistei a suferit pe parcurs unele modificări. Începînd cu an I, nr. 23 din 22 aprilie 1862, subtitlul este următorul: „Edițiune ebdomadară. Jurnal..., economic, literar și comercial", iar cu II, 26, Specimen, din 6 septembrie 1862: „Edițiune ebdomadară. Jurnal de..., economie politică și literatură".

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 41–53, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

studii amănunţite atît asupra unor publicaţii, cît şi a unor folclorişti, pentru a putea descifra calea întortochiată, dar plină de realizări a folcloristicii româneşti, contribuţia adusă de fiecare în parte la răspîndirea folclorului şi a ideilor despre el.

În cercetarea noastră ne-am oprit asupra săptămînalului bucureştean, „Ţeranul român" [2], şi am făcut acest lucru, în afara considerentelor expuse, din următoarele motive : de numele lui este legată activitatea a trei personalităţi care interesează direct — Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon şi Petre Ispirescu ; ideile despre folclor vehiculate aici, precum şi materialul folcloric publicat constituie un document preţios pentru istoria folcloristicii româneşti ; în sfîrşit, revista a apărut într-un moment important al istoriei noastre, s-a adresat unei anumite pături sociale, a reprezentat interese bine determinate şi, în acest scop, a folosit mijloace adecvate, folclorul văzut dintr-o perspectivă dată fiind unul dintre acestea.

Apărut într-o epocă în care problema ţărănească preocupa în cel mai înalt grad, „Ţeranul român" îşi propune — cu tot riscul unei asemenea întreprinderi [3] — să reprezinte interesele acestei pături sociale. La mai bine de un deceniu de la revoluţia burghezo-democrată din 1848, „Ţeranul român" promovează aceleaşi concepţii şi continuă lupta în noile condiţii. De altfel, acest deziderat apare clar formulat atunci cînd se precizează că „Ţeranul român" reia ideile susţinute anterior în ziarul „Independenţa", ba chiar pe cele formulate de Ion Ionescu de la Brad în timpul revoluţiei de la 1848 şi mai devreme încă [4] şi nu întîmplător revista va reproduce, pînă la ultimul său număr, dezbaterile comisiilor ce fiinţaseră în timpul revoluţiei de la 1848 în chestiunea ţărănească. Aceasta se făcea

---

[2] „Ţeranul român", profilul şi preocuparea sa pentru folclor au constituit obiectul analizei tuturor acelora care au scris despre Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon şi Petre Ispirescu. Dar referinţele sînt sumare şi privesc, mai ales, activitatea persoanei respective. Noi înşine am procedat la fel în materialul omagial *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, publicat în „Rev. etn. folc"., tom 12, 1967 nr. 6, p. 477—490.

În *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, I (1800—1891), Ed. pt. lit., 1968, despre care, la timpul potrivit, ne-am spus părerea, elogiind iniţiativa şi subliniind utilitatea unui instrument de lucru atît de necesar, au fost omise o serie de titluri, unele chiar importante, publicate în „Ţeranul român". Sînt fişate numai basmele lui N. Filimon şi una sau două cronici. Nu sînt menţionate cronicile spectacolelor (pentru cele atribuite lui N. Filimon vezi VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 184—200) în care sînt de reţinut referinţele la folclor, descrierile unor obiceiuri, poeziile populare şi notiţele care le însoţesc, şi, mai ales, cele şase basme de debut ale lui Petre Ispirescu.

[3] Conştient de greutăţile — materiale, în primul rînd — pe care avea să le întîmpine în editarea săptămînalului său, Ion Ionescu de la Brad remarca încă în articolul program : " ...toate împrejurările care înlesnesc înfiinţarea jurnalelor şi susţinerea lor sînt atît de contrarie [nefavorabile — n.n. Al. D.] cît întreprinderea de a crea un jurnal, într-un timp cînd cele ce există nu se pot susţine, este chiar de la început împiedicată în calea sa". Şi-a asumat riscul, cu toate acestea, simţindu-se dator să participe prin mijlocul care-i era cel mai la îndemînă, la dezbaterea problemelor majore ale zilei : „Totuşi — continuă savantul agronom — semnele ce au început a se ivi despre sosirea în fine a timpului în care să începem a lucra cu seriozitate în reorganizarea statului român, la aplicarea salutarielor principie din Convenţiune, la schimbarea legilor vechi cu care nu sîntem mulţumiţi şi la crearea legilor nouă care să îndestuleze trebuinţele noastre, ne-au făcut să credem că un jurnal care s-ar ocupa mai mult cu cuestiunile de reforme din lăuntru, mai mult cu acele relative la organizarea noastră soţială, decît cu chestiunile politice ... ar avea oarecare şanse de reuşită". „Ţeranul român", I, 1 din 12 nov. 1861, p. 1.

[4] Idem, p. 4 („Buletinul comercial") şi p. 5 („Calendarul bunului cultivator").

https://biblioteca-digitala.ro

paralel cu reproducerea unor cuvîntări publice ale personalităților politice ale zilei și cu articole de poziție ale „redactorului răspunzător" și colaboratorilor săi.

Purtătorul de cuvînt al intereselor țărănești va fi Ion Ionescu de la Brad, același care la 1848, în Moldova și Țara Românească activase neobosit pentru apărarea aceleiași cauze[5]. Ion Ionescu de la Brad nu este la prima sa experiență, „Țeranul român" fiind doar una, și poate nu cea mai semnificativă, dintre publicațiile pe care savantul agronom le-a condus ori a colaborat în mod frecvent [6].

Programul revistei este clar și categoric enunțat în editorialul ce deschide primul număr, sugestiv intitulat „Calea noastră" [7]. De la început revista se anunța ca un organ de presă ce-și propune, în perioada în care problema reformei agrare era în centrul atenției, să se facă ecoul punctului de vedere al țărănimii. Aceasta cu atît mai mult cu cît toate celelalte pături sociale aveau publicațiile lor [8]. Se pornea de la premisa justă că țărănimea era, la vremea aceea, principalul producător de bunuri și masa cea mai numeroasă a populației. Faptul este remarcat și clar expus : „ . . . locuitorii satelor . . . reprezintă în constituirea statului și în producerea avuției elementul cel mai numeros și mai activ al subsistinței publice, al prosperității și al securității generale...". Precizîndu-i-se de la bun început locul în viața societății timpului, țărănimea — a cărei poziție o exprima Ion Ionescu de la Brad — trebuia să-și spună cuvîntul în marile probleme ale statului și să ceară revendicări. Enumerarea acestora, sintetizată de redactorul responsabil în articolul program, aruncă o lumină clară asupra concepțiilor lui Ion Ionescu de la Brad și a organului de presă pe care-l conducea. El cerea : „Țăranii să devie cetățeni și liberi prin a lor împroprietărire cu despăgubire. Unirea ambelor ministerie sub alesul poporului român de la 24 ianuarie. O lege electorală foarte întinsă, spre a reprezinta toate interesele națiunei. Armarea țărilor în oștire regulată, rezerve și gloate armate". Trebuie să recunoaștem că, pentru vremea aceea, programul de revendicări amintit este semnificativ și atestă nu numai vederile înaintate

---

[5] Pentru cunoașterea întregii activități a lui Ion Ionescu de la Brad, a momentului „Țeranul român", în conținutul general al acestei activități, precum și pentru bogatul material de referințe, vezi SIMION I. POP, *Concepția social-economică și politică a lui Ion Ionescu de la Brad* în *Din gîndirea economică progresistă românească.* Culegere de studii, sub îndrumarea și coordonarea Conf. univ. Dr. Nicolae Ivanciu, Ed. șt., Buc., 1968, p. 445—503.

[6] Ion Ionescu de la Brad a colaborat la „Albina românească", „Foaia sătească", „Propășirea", „Pruncul român", „Poporul suveran", „Journal de Constantinople", „Tribuna română" din Iași, „Reforma", „Steaua", „Independența", „Românul", „Binele public" etc. A redactat „Jurnalul de agricultură" (1857—1858); „Foaia de agricultură practică" (1859); „Țeranul român" (1861 — 1863); „Românul de duminecă" (1864); „Gazeta satelor" (1869—1870) (apud SIMION I. POP, *op. cit.*). A întocmit de asemenea o serie de lucrări monografice, în care elementul etnografic este prezent : *Agricultura română din județul Dorohoi*, (1866); *Agricultura română din județul Mehedinți*, (1868); *Agricultura română din județul Putna*, 1869) ș.a.

[7] „Țeranul român" I, din 12 nov. 1861, p. 1.

[8] „...pe cînd toate interesele ș-au creat organile lor speciale, n-ar strica să se puie cineva și în puntul de vedere al interesului celui mai mare decît toate și să caute a prețui lucrurile ce au să se săvîrșească în legislatura viitoare și din partea impozantei majorități a locuitorilor acestei țări, a marii mulțimi de muncitori care ca și albinele lucrătoare constituie și înavuțesc statul român". Sau în alt loc : „ ... cînd soartea țăranului vine în discuțiune cu ocaziunea proiectului de lege rurală, oare nu trebuie să-i dăm și lui un organ ca să-l apere în fața legislativei, în fața țării și în fața marilor puteri ale Europei : ?" (*Ibid.*).

https://biblioteca-digitala.ro

ale autorului lor, dar şi înaltul său patriotism şi grijă pentru binele ţării. Pentru ca ţăranul să-şi poată ocupa locul la care era îndreptăţit în societate ca principal producător de bunuri, Ion Ionescu de la Brad, conştient de înapoierea culturală în care fusese ţinut anume de clasele exploatatoare, propune un program menit să înlăture tocmai această lacună [9], cu atît mai mult cu cît dispreţul şi, de ce să n-o spunem, teama claselor suspuse erau evidente şi, parcă, greu de înlăturat [10]. Acesta este cadrul în care a apărut revista de care ne ocupăm. Factorii care au determinat apariţia ei, scopul pe care şi l-a propus şi mijloacele pentru realizarea lui practică, o dată cunoscuţi, vor ajuta să explicăm cît mai convingător rosturile preocupării pentru folclor ale săptămînalului bucureştean şi calea pe care a urmat-o în acest sens. Toate aceste considerente ne-au determinat să reproducem largi extrase din articolul program. Cititorul va avea un tablou cît mai exact al profilului revistei, iar noi nu va trebui să revenim de fiecare dată, în cele ce urmează, asupra acestui important editorial. Ecoul pe care l-a avut, aderenţa unor pături largi la acest program, este demonstrat, între altele, şi de tirajul relativ mare pentru vremea aceea pe care revista l-a atins [11].

În cercetarea preocupărilor pentru folclor la revista „Ţeranul român", vom proceda mai întîi la o analiză a principalelor direcţii teoretice promovate în coloanele sale pentru ca apoi să trecem la prezentarea materialului folcloric publicat. Adoptarea acestei metodologii are avantajul de a facilita tratarea la un loc a aceluiaşi aspect enunţat în diverse ocazii. Dezavantajul constă într-o mai greoaie urmărire cronologică a apariţiei diferitelor idei şi materiale. Sperăm că, la mijloc fiind totuşi o perioadă scurtă, cronologia apariţiei materialului va fi uşor de urmărit.

Articole teoretice independente, de largă întindere, despre folclor nu vom întîlni în „Ţeranul român" dar din cronicile unor spectacole şi din notiţele care însoţesc unele poezii sau basme populare, deducem cu claritate existenţa la redactorii ei a unei concepţii teoretice bine delimi-

---

[9] „Dacă ţăranul este căzut nu trebuie oare să-l relevăm? Dacă ţăranul este ignorant nu trebuie oare să-l luminăm? Dacă ţăranul este rău-năravit nu trebuie oare să-l moralizăm"? *(Ibid.)*.

[10] „Ne vom sili ca în rezultatul la care vom ajunge cu investigaţiunile noastre cei mulţi să nu asuprească pe cei puţini, dar nici cei puţini să asuprească pe cei mulţi. Aşa în chestiunea îmbunătăţirii soartei ţăranilor, vom căuta a nu se strîmbăţi nici familiele rurale, nici cetăţenii cei înstăriţi. Mai răspicat Ţeranul român va fi drept şi către sine şi către cei cu care este în relaţiune; ba încă sperăm a da dese ori dovadă că el va fi generos şi plin de indulgenţă, precum a fost îndelung răbdătoriu şi lesne iertătoriu" (*loc. cit.*). Întregim această afirmaţie cu menţiunea că, în acelaşi loc, se precizează că revista nu va ieşi, în lupta sa pentru îmbunătăţirea soartei ţăranului, din cadrul legal.

[11] Săptămînalul condus de Ion Ionescu de la Brad a avut un tiraj de 1250 exemplare. Cifra tirajului este dată de însuşi redactorul responsabil: „ ...La 32 de abonaţi lipseşte nr.1 pentru că, mulţumită binevoitorului concurs al românilor, mi-au complectat toate exemplarele ce le trage în număr de 1250". („Ţeranul român", I, 8, p. 64). Pentru comparaţie, dar şi pentru cunoaşterea evoluţiei tirajului şi numărului de cititori, amintim că în 1838, probabil I. Eliade preciza că numai în Ţara Românească numărul total al cititorilor crescuse în ultimii 10 ani de la 150 la 1.400. („Curierul Românesc", IX, 1838, nr. 18, p. 3—4, apud *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, vol. I, partea I, p. 4, fişa 17).

https://biblioteca-digitala.ro

tată, organic integrată în programul general al revistei [12]. În cele ce urmează vom aminti cîteva din ideile vehiculate.

Principalul deziderat folcloristic al redactorilor „Țeranului român" este sublinierea cu fiecare ocazie a *necesității culegerii de îndată a creației populare și publicării de colecții cît mai cuprinzătoare.* Pentru a convinge cît de presantă era această acțiune, se evidențiază caracterul de document artistic, istoric, politic și didactic-instructiv al folclorului. Pentru a iniția și îndruma pe cei ce ar fi dorit să răspundă acestui apel cald, se dau îndrumări metodologice de culegere, se prezintă colecțiile de folclor ale altora, se dezbat probleme teoretice menite tocmai să faciliteze apropierea de folclor și, în ultimă instanță, apariția unor colecții reprezentative. Exemplul personal este cel mai convingător argument și redactorii „Țeranului român", patrioți luminați și oameni de acțiune, vor recurge la argumentul hotărîtor, dînd la lumină basmele pe care le vom aminti la locul cuvenit. Dispariția folclorului, pe care cei de la „Țeranul român" o credeau iminentă, explică insistența pentru trecerea neîntîrziată la acțiuni practice, dîndu-i un caracter oarecum dramatic. Astfel, în notița care preceda basmul *Roman Năzdrăvan* și deschidea rubrica de „literatură poporană", Nicolae Filimon îndemna la culegerea grabnică a folclorului deoarece: „Din nenorocire aceste floricele ce formează literatura țăranilor noștri, nefiind adunate și tipărite, sînt în pericol de a se pierde cu timpul"[13].

În momentul în care soarta poporului român era dezbătută de marile puteri europene, pentru a hotărî consfințirea unei situații de fapt, rezultat al marilor frămîntări interne de o jumătate de veac, în programul gînditorilor pașoptiști și unioniști folclorul constituia un mijloc de luptă eficace. Folclorul, cules și publicat, apoi tradus în limbile europene, avea menirea să atragă atenția, să demonstreze forța creatoare, talentul și maturitatea artistică a românilor, istoria lor, să atragă simpatii și, în sfîrșit, să introducă în circuitul universal valorile estetice ale poporului nostru. Atunci cînd era prezentă în coloanele „Țeranului român" ideea nu era nouă, dar se menținea încă în actualitate, deoarece unirea nu fusese încă desăvîrșită. Colecția de folclor a lui V. Alecsandri era importantă pentru că „Aceste poezii, traduse în mai multe limbi au contribuit foarte mult ca să atragă simpatia asupra nației noastre, uitată și părăsită de atîtea veacuri pe marginile Orientului"[14].

Participînd activ la dezbaterile pe marginea concursului pentru crearea imnului național, „Țeranul român", prin pana redactorului său, N. Filimon, sublinia necesitatea întocmirii unui corpus al folclorului românesc cu ajutorul căruia să facem cunoscut străinătății trecutul de luptă și suferință al patriei. Criticînd lipsa de preocupare a guvernelor de pînă

---

[12] Unii cercetători susțin că N. Filimon s-a format ca folclorist la „Țeranul român". Așa cum demonstra VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 52—53. Nicolae Filimon își clarificase anterior o serie de probleme teoretice pe care în publicația noastră le va relua și dezvolta, adăugînd contribuții noi.

Cel care-și face într-adevăr ucenicia folcloristică la „Țeranul român" sub directa îndrumare a lui I. Ionescu de la Brad și, mai ales, N. Filimon, va fi P. Ispirescu, pentru care vezi *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc.cit.

[13] „Țeranul român" I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79. (Literatură poporană. *Roman Năzdrăvan*).

[14] „Țeranul român" II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui Alecsandri*).

https://biblioteca-digitala.ro

atunci pentru dezvoltarea culturii naţionale, Nicolae Filimon sublinia că dacă guvernele trecute ar fi acordat acestei activităţi atenţia cuvenită „astăzi am fi avut şi noi o gramatică unitară perfectă, un vocabular, un repertoriu dramatic naţional pentru teatrul nostru, *o colecţiune de romanţe în care să vază naţiunile civilizate eroismul şi suferinţele strămoşilor noştri* (sublinierea ns. — Al.D.) şi, ce e mai mult, o istorie a patriei de care simţim o imperioasă necesitate"[15].

Folclorul, considerat document istoric menit să umple golurile din arhive sau să confirme unele date, trebuie pus la îndemîna oamenilor de ştiinţă: „...ei [filologii şi istoricii — n.n. Al. D.] au găsit în aceste naive şi frumoase producţiuni ale popoarelor o mulţime de fapte, de obiceiuri, de credinţe care sînt pentru dînşii o lumină nouă spre a putea statornici legătura ce există între naţiuni şi mai cu seamă vechiul început din care se trag naţiunile moderne"[16]. Cu o altă ocazie, N. Filimon consideră că folclorul este un document istoric care va trebui cules şi publicat în „colecţiuni" fiind „de mare necesitate pentru istoria şi literatura limbii române" [17].

Valoarea estetică a folclorului este adesea subliniată în „Ţeranul român", dar acest lucru este făcut în nota obişnuită a epocii. Sîntem încă departe de analiza sau prezentarea „critică" a folclorului. Publicînd primul său basm, N. Filimon îl însoţeşte de o notiţă în care — reluînd ideile marilor romantici ai generaţiei de la 1848, dintre care unele mai fuseseră expuse de el în ocazii anterioare — subliniază forţa creatoare a ţăranului, frumuseţea expresiei poetice a produselor sale artistice, dispariţia iminentă a creaţiei folclorice şi, de aici, necesitatea culegerii grabnice a acestora şi a publicării lor în colecţii de sine stătătoare.

N. Filimon, spirit satiric ascuţit şi colaborator asiduu al revistelor umoristice ale vremii, este printre cei dintîi care semnalează, ca unul ce gusta din plin, alături de celelalte genuri ale literaturii populare, pe cel satiric. „Poporul român — notează Filimon — este dotat de natură cu impresiuni poetice sublime şi cu spirit satiric foarte picant: cîntecele lui de dor, baladele, ghicitorile şi mai cu seamă satirile cele pline de sarcasm... cuprind într-însele idei poetice şi epigramatice de o rară frumuseţe" [18]. Citatul de mai sus ar putea fi, în acelaşi timp, un indiciu preţios în elucidarea filoanelor satirice ale operei sale literare. Aprecierea amintită revine în scrisul lui Filimon şi anume în notiţa însoţitoare a basmului *Omul de piatră* intitulată *Observaţiuni asupra poveştii acesteia.* După părerea lui N. Filimon basmul „arată pînă la ce grad poate să se ridice ţăranul nostru în domeniul imaginaţiei poetice şi cu cîtă abilitate ştie să spicuiască prin metaforilile lui tot ce poate încînta şi desfăta fantezia" [19]. Cam la atît se reduce atenţia acordată criteriului estetic în aprecierea folclorului. Pentru noi este foarte puţin. Chiar şi pentru vremea aceea. Totuşi, în contextul general al existenţei revistei, faptul este oarecum explicabil.

---

[15] „Ţeranul român" I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15 (*Imnul naţional*).

[16] „Ţeranul român" II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui Alecsandri*).

[17] „Ţeranul român" I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79 (Notiţa la Roman Năzdrăvan).

[18] *Art. cit.*

[19] „Ţeranul român" II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu atît mai mult cu cît explicabilă este și îngroșarea tentei moralizatoare a faptului de folclor. După cum am văzut, articolul program își propunea să „moralizeze" pe țăran, și face acest lucru servindu-i lecții, pilde. După părerea redactorilor, basmele, mai ales, au această menire. Nu este exclusă nici poezia și, atunci cînd o vom prezenta, ne vom convinge mai ușor. Facem de la bun început precizarea că această tentă moralizatoare, caracterul didactic al basmului, fapt real de altfel, este marcat nu de basmul propriu-zis ci de unele notițe ce însoțesc aceste basme. În amintitele notițe, atît N. Filimon, cît și Petre Ispirescu — acesta din urmă mergînd chiar ceva mai departe — comentează basmele publicate arătînd că ele constituie alegorii menite să exprime la modul artistic trăsături morale esențiale ale țăranului și marea prețuire pe care acesta o acordă purității unor sentimente ca prietenia, căsătoria, educația copiilor, răbdarea, modestia ș.a.m.d. Așa cum vom vedea la locul cuvenit, acest mod de a privi basmul — reluat apoi și de alții — a dus la exagerări, cei doi abuzînd de materialul pe care-l aveau la îndemînă pentru a-și expune părerile proprii și a face — după cum credeau ei — educație cititorilor. Mai tîrziu persistînd pe această linie, Ispirescu va crea basme — ca de pildă *Cu vitele se scoate sărăcia din casă*. Procedeul este aplicat și literaturii culte. Astfel, analizînd piesa lui Millo, *Baba Hîrca*, „Țeranul român" scoate în evidență faptul că este „foarte instructivă" deoarece „căsătoria este baza societății și... omul urmează a se căsători în floarea tinereții ca să poată împlini scopul acestui mister al religiunii noastre și a nu deveni ridicul în societate" [20]. De această concepție nu este străin nici romanul lui N. Filimon: *Ciocoii vechi și noi*.

Deci, pe lîngă valoarea estetică propriu-zisă și infinit mai mult decît aceasta, basmul este un tratat de morală, o pildă ce subliniază, așa cum arătam, înalta ținută morală, noblețea sufletească a țăranului care vede în „amicie cea mai mare virtute socială", pentru care „nici un sacrificiu nu trebuie cruțat". În acest mod prezintă N. Filimon basmul său *Omul de piatră* [21]. Și pentru că notița însoțitoare a acestui basm, pe care de altfel am mai amintit-o, este revelatoare, o vom cita în continuare. Finalitatea basmului e una moralizatoare, didactică și Filimon nu lasă nici un dubiu: „Cetitorii noștri vor vedea împreună cu noi că pildele din poveștile țăranilor noștri țintesc de a încuraja întemeiére amiciei și a dragostei între oameni prin învățătura că nici un sacrificiu, fie oricît de mare, nu rămîne nerăsplătit". În același loc, subliniind optimismul tonic al basmului popular, N. Filimon face un elogiu sensibilității și omeniei firii țăranului: „Inima țăranului nostru — scrie Filimon — nu este împietrită, el după ce duce pe auzitorii săi prin toate sacrificiele, sfîrșește totdeauna povestea sa cu bine".

Ca de obicei, în numărul următor, Petre Ispirescu va publica și el un basm. De data aceasta este vorba de basmul *Fata moșului cea cu minte* [22] precedat de o notiță asemănătoare — *Învățătura povestei acesteia* — în care este evidențiat rolul educativ al basmului, caracterul instructiv ce stă la temelia narațiunii populare. Conținutul acestei notițe, așa cum arătam

[20] „Țeranul român" I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16.
[21] „Țeranul român" II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.
[22] „Țeranul român" II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 280.

https://biblioteca-digitala.ro

şi-n altă ocazie, aruncă o lumină edificatoare asupra propriilor concepţii ale autorului lor, a eventualelor intervenţii sau sublinieri cu ocazia repovestirii basmelor. De accea vom insista mai îndeaproape. Ispirescu îşi exprimă convingerea că povestitorul popular urmăreşte să sădească în mintea şi inima ascultătorilor săi anume precepte morale, precepte care, aşa cum ne sînt prezentate, nu sînt atît ale poporului, cît, mai ales, ale autorului, şi se apropie destul de mult de cele ale religiei creştine. Ispirescu crede că omul poate fi fericit şi se poate chiar îmbogăţi, în societatea timpului său, dînd dovadă de anumite calităţi morale: „Povestea are ca scop a ne arăta că răbdarea şi ascultarea duc pre om totdeauna la bine...; ...copiii ajung a fi oameni dupre cum vor face părinţii lor...; fata moşului se duce [în lume — n.n. Al. D.] şi cu calităţile sale, cu supunerea şi blîndeţea, cu bunătatea şi cu moderaţiunea ei agoniseşte avere..." Şi pentru că acum Ispirescu este asociat la conducerea tipografiei, aduce vorba şi despre salariu, dar într-un fel anume: „...îndată cu această răsplătire [a binelui cu binele şi a răului cu răul — n.n. Al. D.] videm o altă virtute esenţială fericirii omului, aceea a moderaţiunei în esiginţa salariului... Şi în alegerea răsplătirei povestea aduce cu multă iscusinţă principiul economic şi moral al moderaţiunei în esiginţa salariului: fata moşneagului nu se lăcomeşte a lua mai mult decît face serviciul său şi aceea ce ia o face fericită..." În contrast cu aceste trăsături morale, care după Ispirescu ar aparţine poporului, inclusiv cele relativ la „esiginţa salariului", fata babei nu reuşeşte în întreprinderea ei deoarece simbolizează trăsături morale de neiertat. Cadrul familial deci, şi nu cel social, ar fi principala cauză a nereuşitei: „...copiii cei alintaţi nu văd nici un bine pe lume, ba încă adesori cad în daune care aduc pieirea lor şi a părinţilor lor...; ...dragostea părintească este sdruncinată în căsătoriile de a doua oară şi... aceeaşi dragoste poate să facă pre un copil bun şi pre altul rău". Urmarea firească a unei asemenea educaţii rezidă în apariţia unor trăsături de caracter care duc pe fata babei la nereuşita întreprinderii şi chiar la pierzanie: „... cu mîndria [îngîmfarea — n.n. Al.D.], cu lenea, cu neascultarea şi cu pofta nemoderată a dobîndirei...", cu „nesupunerea", „luînd mai mult decît ceea ce i se cădea să iée, nu numai că n-a avut nici un folos, ci şi-au găsit şi moartea; *de unde iesă învăţătura sublimă a povestei că numai acela are parte de rodul muncii sale care se mulţumeşte cu răsplătirea cuvenită*". Sublinierea concluziei la care ajunge Ispirescu ne aparţine şi am făcut-o nu pentru că nu am fi de acord în principiu că acele trăsături morale ale fetei moşneagului sînt de lăudat şi aparţin atît basmului cît şi eticii populare, bineînţeles nu tocmai cum au fost expuse de Ispirescu, ci pentru a accentua modul personal al lui Ispirescu de a interpreta basmele. Şi dacă ţinem seama că Ispirescu a repovestit basmele sale, unele la distanţe mari în timp faţă de momentul audiţiei lor, sau chiar le va fi scris în întregime, credem că lungimea reproducerii din notiţa amintită va găsi îngăduinţa necesară.

Necesitatea culegerii folclorului nu era impusă numai de mobilurile amintite mai sus. Folclorul era chemat să aducă un suflu nou în literatura naţională — şi nu numai în literatură — să constituie model şi material de modelat. Prezenţa unor fapte de folclor în opera cultă sînt o garanţie

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai a accesibilității, o punte de legătură între creator și publicul larg, ci și firul pe care trebuie să se dezvolte cultura națională. „Țeranul român", cel mai adesea prin pana lui N. Filimon, se ridică împotriva traducerilor sau prelucrărilor de opere literare străine spiritului neamului nostru. Pentru că aceste produse hibride nu numai că alterează gustul estetic dar, mai devreme sau mai tîrziu, sînt hărăzite dispariției. Se militează pentru o literatură națională puternic ancorată în realitatea socială, o literatură care să-și tragă seva din filonul de aur al creației populare. Numai procedînd astfel V. Alecsandri și-a făcut un nume în literatura română întrunind adeziunea contemporanilor. Cheia succesului și originalității lui Alecsandri, se precizează în săptămînalul bucureștean, constă în influența poeziei populare [23]. Prezentarea deformată a folclorului, punerea pe seama poporului nostru a unor practici folclorice ce-i sînt străine este blamată de cronicarii revistei [24].

Revista dezaprobă, în același timp, nerespectarea unor adevăruri sociale și istorice. Cronica la vodevilul *Jianul* al lui Anestin și M. Millo începe cu o prezentare, în general justă, a haiduciei ca fenomen social și național [25], pentru a demonstra apoi că cei doi autori au adus în scenă un Iancu Jianu departe de cel din realitate și, mai ales, departe de tipul reprezentativ general al haiducului român. „După piesă, scrie cronicarul, Jianul este o ființă sublimă, un brigant, care dacă nu întrece, ajunge cel puțin pe șeful briganților din piesa Tîlharii de Schiller, are însă un defect că vorbește despre toate afară de cauza care l-a făcut să devie tîlhar, sau deși zice cîteceva despre dînsa, acest ceva este atît de obscur încît publicul nu înțelege nimic. Osebit de aceasta sînt o mulțime de neadevăruri în această piesă, care ar putea trece de veritați, cînd eroul ar fi fost recrutat dintre banditii unui secol mai depărtat, dar Jianul este contemporan, există azi amici de ai lui care îi cunosc faptele și pot declara de fabule toate peripețiele din această piesă" [26].

Domeniul de referință al revistei nu-l constituie numai literatura, ci și muzica și spectacolul. Nicolae Filimon, critic muzical consacrat, cu autoritate în epocă în domeniul respectiv, este prezent în revistă cu cronici la diverse spectacole muzicale. În cadrul dezbaterii pe marginea viitorului imn național, la care ne-am mai referit, N. Filimon îndeamnă la meditație și echilibru, temperînd pe exaltați și criticînd pe cei din tabăra opusă.

[23] „Țeranul român" II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

[24] „În țările noastre există în adevăr fermecători și fermecătoare, care fac de dragoste și de urît, dar aparatul cu care se servă ei sînt descîntecele, oala cu apă neîncepută, lilieci și brotăcei, cu care uneori aduc pe amanți călări pe prăjină, alteori își răzbună contra inamicilor punîndu-le cuțitul și altele de aceste. Nu știm de ce domnul Millo pune în mîna Hîrcei bagheta lui Nostradamus pe care o maniază ca magii Haldeei sau ca ai Europei din secului de mijloc scoțînd ca și dînșii turme de demoni îmbrăcați în chembrică neagră, carii prin țipetul și aspectul lor sinistru produc o impresiune urîtă în public.

O singură parte din magia română a fost introdusă în piesa aceasta și publicul nostru a primit-o foarte bine ; căci a da cu bobii este o speție de magie cunoscută de toți românii". („Țeranul român" I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16, *Baba Hîrca*).

[25] „Legendele și baladele populare stau de față și ne spun că mulți din cei disperați de injustiția oamenilor atîrnau iataganul la coapsă și flinta (pușca) pe umeri, și unindu-se cu mai mulți confrați de nenorocire formau din imensele noastre păduri teribilul tribunal al răzbunării, care lovea pe nelegiuiți și protegea pe sărac și văduvă" („Țeranul român", I, nr. 6 din 17 dec. 1861, p. 47).

[26] *Idem*, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorul îşi are locul său bine stabilit şi recurgerea la el, cînd e şi cînd nu e cazul, duce la uzură. Cel puţin acestea sînt aspectele reţinute de cititorul contemporan din textul oarecum laconic al lui N. Filimon [27]. Interesantă ni se pare intervenţia autorului *Ciocoilor vechi şi noi* în legătură cu muzica populară ţărănească şi cea lăutărească şi valorificarea acesteia în diverse compoziţii culte, expusă în cronica la *Tunsul Haiducul*. Sintetizînd unele concluzii pe care le va dezvolta în altă parte, N. Filimon face o distincţie netă între muzica ţărănească şi muzica lăutărească, „şi cînd zicem lăutărească înţelegem cosmopolită", deoarece aceasta numai românească nu este. „Lăutarul nostru, scrie N. Filimon, este o fiinţă foarte ciudată, el emigrează în Turcia şi împlîndu-şi acolo capul de muzică orientală, începe a turna la hori româneşti; învaţă din memorie polci, valţuri şi melodii de operă, şi subt presiunea lor trînteşte la doine pe care le numeşte iară româneşti; dar dacă cineva ş-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compoziţiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale şi europene, plus stofa ţigănească ieşită din propria imaginaţiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească" [28]. N. Filimon, bun cunoscător atît al muzicii ţărăneşti, cît şi a celei lăutăreşti, a sintetizat aici nu numai „specificul" creaţiei muzicale lăutăreşti, dar a sesizat la vreme o plagă ce avea să se întindă şi ar fi putut să se substituie aşa cum s-a întîmplat în alte locuri, muzicii populare autentice. Ajungînd la concluzia pe care am reprodus-o mai sus, N. Filimon caută şi remedii. Soluţia propusă e de reţinut şi pentru că dovedeşte o anume orientare a autorului lor: „spre a putea să avem o muzică naţională caracteristică, cată să studiem cu multă atenţiune muzica ţăranului din toate părţile locuite de români şi pe a naţiunelor puse în contact cu noi, să facem explorаţiune în Italia, Ispania şi Francia meridională, şi apoi din anologia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale, să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre" [29].

Săptămînalul bucureştean militează pentru păstrarea portului popular autentic reprobînd alienarea specificului său prin „înfrumuseţări" care nu au altă menire decît să-i înstrăineze spiritul primar şi autentic. Fenomenul este specific diferitelor puneri în scenă: „O singură observaţiune avem de făcut în general artistelor noastre care au luat reaoa deprindere de a denatura costumul naţional şi a-l încărca cu atîtea frumuseţi cît devine imposibil şi lovitoriu în simţul cel simplu şi de bun gust al poporului nostru" [30]. Consideră ca o obligaţie ce derivă din însăşi menirea teatrului pe aceea a respectării autenticităţii faptului etnografic şi ideal ar fi ca acesta să corespundă şi din punctul de vedere al zonei în care se petrece acţiunea: „...teatrul, subliniază Filimon, este dator a lua dintre costumele etnografice pe acelea care reprezintă mai bine obiceiul de înveşmîntare naţional şi pot mai lesne să încînte imaginaţiunea publicului" [31].

[27] „Despre melodia cu care urmează a fi investit imnul, scrie N. Filimon, sînt diferite opiniuni în ţara noastră: unii zic că imnul trebuie să fie scris pe melodie dramatică teatrală; alţii iarăşi susţin că melodia cată neapărat să fie naţională. Stimăm opiniele tuturor şi mai cu seamă pe acelor din urmă; ne place esaltaţiunele patriotice, dar am dori să vedem patriotismul amestecat numai acolo unde îşi are locul, sarea este bună, dar numai în bucate". („Ţeranul român", I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15, *Imnul naţional*).

[28] „Ţeranul român", I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 72. (*Tunsul Haiducul*, vodevil în două acte localizat de S. Michăilescu).

[29] *Idem*.

[30] „Ţeranul român", I, nr. 8 din 31 dec. 1861, p. 64. (Cronica la *Ctrlanii de* C. Negruzzi).

[31] „Ţeranul român", I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 71 (*Tunsul Haiducul*).

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă în săptămînalul lui Ion Ionescu de la Brad se dau explicații pe larg asupra motivelor pentru care este necesară culegerea folclorului, indicațiile tehnice pentru ducerea la capăt a acestei acțiuni sînt mai sumare. Conciziunea expunerii lor nu implică sărăcia de idei. Sînt schițate cu diferite prilejuri mențiuni care atestă o evoluție în istoria ideilor despre folclor. „Țeranul român" îndeamnă la culegerea folclorului din toate părțile locuite de români spre a oferi cercetătorilor un material comparativ cît mai complet. Studiul comparativ al folclorului — idee deosebit de prețioasă — trebuie făcut în timp și spațiu.

Autenticitatea faptului de folclor cules este un criteriu important, dar înțeles într-un mod aparte. Comentariile pe marginea colecțiilor de poezie populară ale lui Vasile Alecsandri oferă posibilitatea cunoașterii concepțiilor despre folclor ale redactorilor „Țeranului român" și, totodată, cheia înțelegerii felului în care nu numai că au îndemnat pe alții, dar au procedat ei înșiși. Se admite, astfel, teoria potrivit căreia poezia populară contemporană este o rămășiță a unor creații străvechi, de largă întindere pe care timpul le-a fragmentat. Metoda de publicare a poeziei populare a lui V. Alecsandri este nu numai acceptată dar și elogiată : „Această poezie [populară — n.n. Al.D.] este culeasă din gura poporului, în mici fragmente, cum s-au putut găsi, și pe care d. Alecsandri au trebuit să le adune, să le completeze, să le coordoneze, și așa să restaureze întregul cel sfărîmat de timpuri, păstrînd pe cît au fost prin putință caracterul și subiectul poeziei populare" [32].

Atunci cînd îndemna la culegerea folclorului, „Țeranul român" cerea respectarea caracterului autentic al creației populare și acest lucru este adesea amintit. Chiar în notița care marca deschiderea rubricii de „literatură poporană", vorbind despre basmul ce urma, se precizează că este „...în stilul și limbagiul cel simplu al țăranului". Cum lesne vom observa, atunci cînd vorbește de autenticitate „Țeranul român" nu se referă atît la problemele de conținut propriu-zis, cît îndeosebi la cele formale, „caracterul și subiectul". Pentru că Alecsandri este elogiat fără rezerve, iar metoda aplicată de el — aceea a spicuirii de fragmente și unirii lor într-un întreg rotunjit — este recomandată și altora. Însuși Ispirescu, respectînd aspectul formal, va include în basmele sale episoade — ținînd nu atît de linia epică a acțiunii, cît de cadrul descriptiv epic — pe care nu le găsim în folclor. În sfîrșit publicarea unor poezii pseudo-folclorice, aparținînd tot lui Alecsandri, încheie această suită de argumente.

Materialul folcloric propriu-zis, publicat în „Țeranul român", traduce în fapt susținerile teoretice pe care le-am enumerat mai sus. Obiceiurile sînt rar amintite și numai tangențial. Mai în detaliu o singură referire la mărțișor [33]. Cîteva cuvinte, pe care le-am citat de altfel, despre credințe și superstiții.

---

[32] „Țeranul român", II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

[33] „În săptămîna aceasta am avut începutul zilelor babii și totodată mărțișorul fetelor române. În ziua de întîiu martie este obiceiul ca fiecare june română să-și lege la gît un mărțișor, adică o monedă de aur sau de argint, o para chiar, înșirată pe un fir răsucit din mătase albastră și roșie, pe care îl poartă la gît pînă la Armindele (1 Mai). În această zi juna română ia mărțișorul de la gît, cumpără cu dînsul lapte și se spală cu dînsul ca să-i fie fața albă peste tot anul". „Țeranul român", I, nr. 17, din 4 martie 1862, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne vom opri ceva mai pe larg asupra unui procedeu stilistic, care în același timp înseamnă transcrierea unui bogat material folcloric : folosirea cu predilecție a proverbelor și zicătorilor în cele mai diverse ocazii.

Uzitarea suculentei „ziceri populare", pentru anii 1861—1863, era un lucru cu semnificație multiplă : plasticitatea expresiei, precizia formulării și accesibilitatea ei pentru un public ce abia se forma ; contribuție la crearea unui limbaj publicistic cît mai apropiat de literatura populară ; în sfîrșit, consemnarea unor proverbe și zicători de largă circulație în epocă și introducerea în circuit a unora mai puțin cunoscute.

Poezia populară ocupă un spațiu relativ restrîns, dar ceea ce se publică se publică cu un scop anume. Sînt publicate cîteva poezii ale lui Vasile Alecsandri, de factură pseudo-folclorică așa cum, de altfel, vom întîlni în toată presa pînă în zilele noastre. Poeziile publicate sînt precedate de scurte notițe, pe care le-am mai amintit și în care redactorii publicației de care ne ocupăm fac indirect apel la culegere și elogiază pe Alecsandri ca pe un exemplu de urmat [34].

Basmului i s-a rezervat un spațiu destul de întins, mai ales dacă ținem seama de numărul total al paginilor — 404 — pe care le însumează colecția revistei „Țeranul român", de programul ei și, în special, de problemele importante social-politice și economice pe care le avea de dezbătut.

Basme fuseseră publicate și pînă atunci, dar „Țeranul român" constituie un moment important în valorificarea prozei noastre populare prin calitatea artistică a pieselor publicate, prin răspîndirea și circulația ulterioară a acestor piese atît pe calea scrisului, cît și pe cea orală, prin străduința autorilor de a respecta măcar în parte autenticul, cît și prin tenta lor puternic moralizatoare, manieră care va fi imprimată unor generații întregi de culegători-povestitori.

Cu un alt prilej am analizat basmele lui Ispirescu și am subliniat pe cît ne-a fost cu putință ceea ce-i este specific [35].

N. Filimon, parcurge un drum oarecum asemănător. Dacă primul basm e mai apropiat de cel popular, în ultimul se resimte mai puternic pana celui ce l-a repovestit.

În paginile „Țeranului român" au fost publicate nouă basme [36], trei scrise de N. Filimon și șase de P. Ispirescu.

---

[34] „Țeranul român", II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*). Texte : *Cîntecul răzeșilor, Doina* ; „Țeranul român", II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247 și II, nr. 32 din 28 oct. 1862, p. 256 (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui V. Alecsandri*). În continuare sînt reproduse scrisorile dintre V. Alecsandri și Elena Cuza publicate cu prilejul apariției colecției celui dintîi. Text : *Călărețul* ; „Țeranul român" II, nr. 33 din 4 nov. 1862, p. 263—4 (*Poezii populare ale d-lui V. Alecsandri*). Texte : *Hora Ilenuței, Hora Vîrstelor, Dragostele, Corbu, Cîntecul ostașilor călărești.*

[35] *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc. cit.

[36] 1) *Roman Năzdrăvan* + notița, în I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79—80 (N. Filimon) ; 2) *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, în I, nr. 11, din 21 ian. 1862, p. 87—88 (P. Ispirescu) ; 3) *Cele trei mere de aur*, în I, nr. 13 din 4 febr. 1862, p. 103—104 și I, nr. 14 din 11 febr. 1862, p. 111—112 (P. Ispirescu) ; 4) *Balaurul cel cu șeapte capete*, în I, nr. 16 din 25 febr. 1862, p. 127—128 (P. Ispirescu). Într-o notă de subsol, la acest basm, se menționează : „Reproducțiunea este oprită ; fiindcă aste povești au să formeze un tot alcătuit din mai multe broșuri care în curînd au să înceapă a și eși" ; 5) *Fata de împărat și pescarul* în I, nr. 18 din 11 martie 1862, p. 144 (P. Ispirescu) ; 6) *Povestea lui Făt-frumos cu păru de aur*, în I, nr. 24 din 29 aprilie 1862, p. 190—192 și I, nr. 25 din 6 mai 1862, p. 200 (P. Ispirescu). Titlul acestui basm apare

https://biblioteca-digitala.ro

Credem că N. Filimon a fost acela care l-a îndemnat pe Ispirescu să scrie, acesta din urmă fiind la rîndul său unul din informatorii lui N. Filimon. N. Filimon venea la „Țeranul român" cu un bagaj de cunoștințe folcloristice oarecum bogat și cu o concepție originală. De altfel, așa cum am văzut, marea majoritate a ideilor despre folclor aparțin lui N. Filimon. Petre Ispirescu, care n-a fost niciodată un teoretician, a preluat de la N. Filimon nu numai teoria, ci mai ales modelul practic și, îndeosebi, îndemnul.

Ion Ionescu de la Brad a fost acela care, avînd concepții progresiste și fiind legat de popor, a creat un cadru propice afirmării, în revista pe care o conducea, unor constante și demne de reținut preocupări pentru folclor.

în revistă în următoarele forme: *Povestea lui Făt-frumos, Făt-frumos, Povestea lui Făt-frumos cu părul de aur, Făt-frumos cu părul de aur.* 7) *Omul de piatră* + Observațiuni asupra povestei acestia, în II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 271—272 (N. Filimon). Deși basmul este semnat de N. Filimon el este reprodus de Ispirescu în toate cărțile sale cu mențiunea: „scris de N. Filimon", ceea ce ne face să credem că Ispirescu a povestit basmul, iar N. Filimon l-a scris; 8) *Fata moșului cea cu minte* + Învățătura povestei acestia, în II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 279 — 280 (P. Ispirescu); 9) *Omul de flori cu barba de mătasă, sau povestea lui Făt-frumos,* în II, nr. 37, 38 și 40 din 2, 9 și, respectiv, 23 dec. 1862, pp. 296, 303—304, 328 (N. Filimon).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PLANURILE CASELOR ROMÂNEȘTI DIN MUNȚII APUSENI LA SFÎRȘITUL SEC. AL XIX-lea*

RADU O. MAIER

Locuința țărănească din Transilvania centrală, din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, se caracterizează printr-o varietate de forme ce s-au zămislit în lungi perioade istorice, prin munca plină de rîvnă a meșteșugarilor populari țărani, trasmițători ai acestor comori de arhitectură populară.

Locuința țărănească din Munții Apuseni se împarte în cîteva tipuri și complexe gospodărești de bază, ținîndu-se seama de totalitatea elementelor, din care sînt compuse, și de particularitățile lor. În tipologia casei de locuit se observă deosebiri ținînd de planul casei în general, de materialele de construcție folosite — fie de particularitățile de construcție — elemente de bază care s-au mai păstrat prin tradiție pînă în zilele noastre.

Cercetînd tipurile și complexele gospodărești din Munții Apuseni, considerăm că trebuie să ținem seama de o serie de factori specifici care au influențat formarea acestor unități gospodărești, mediul geografic și specificul economic al zonei unde acestea au luat ființă avînd un rol determinant. Datele etnografice culese în campaniile de teren ne atestă faptul că unul și același mod de viață economică și condiții climatice asemănătoare dau posibilitatea creării unor tipuri asemănătoare de case de locuit, cu elemente comune, pe zone diferite. La această afirmație este necesară următoarea explicație : tipul de casă românesc — deci tipul inițial, românii fiind primii locuitori ai acestor meleaguri — a influențat populațiile ulterior stabilite, pe spații limitate aici.

Particularitățile locale ale locuinței, devenită tradițională cu aportul meșterilor sătești, sînt privite ca și particularități etnografice de cultură materială a diferitelor grupe zonale ale poporului român. Multe dintre aceste particularități ale locuinței au fost transmise și duse de țăranii care au plecat în alte zone deși în aceste zone locuințele se deosebeau, prin condiții geografice, de locuințele lor de baștină.

Materialele etnografice dovedesc că tipurile de locuință populară-primară, nu în puține cazuri, au fost luate de la populația autohtonă de

* Pe baza materialelor de arhivă și a cercetărilor personale de teren.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 55—61, București, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

către alte populaţii. În zonele limitrofe de la poalele Munţilor Apuseni, spre exemplu, în unele sate cu populaţie mixtă, elemente arhitecturale româneşti au fost preluate parţial sau în întregime de către maghiari şi saşi, lucru care ne-a permis să evidenţiem aceasta, cu atît mai mult cu cît asemănările dintre locuinţa românească din Transilvania şi celelalte provincii istorice româneşti sînt evidente.

★

Casa cu tindă şi corlan este exemplarul tipic românesc, de acum cîteva veacuri păstrat pînă în zilele noastre. Exemplare de astfel de case se mai găsesc, ca relicve, pe Valea Someşului şi zonele învecinate, unele datate pe la 1780—1850—1880 etc.; ţinînd seama de perisabilitatea lemnului nu putem vorbi de exemplare mai vechi, toate avînd aceleaşi elemente componente arhitectonice : tipul de acoperiş, acoperiş cu paie, fost caracteristic acestei zone, întocmirea planului de repartizare a încăperilor etc. Acest lucru ne vorbeşte despre tradiţia şi persistenţa elementelor tradiţionale etnice specifice populaţiei româneşti din Transilvania.

Cu toate eforturile depuse de administraţia habsburgică, de a modifica caracteristicile esenţiale ale locuinţei ţăranului român din Transilvania, în cele mai multe cazuri rezultatele au fost negative. Ţăranul român refuză să se încadreze în normele politicii de sistematizare a satelor, pentru construcţia de locuinţe, după planuri date de administraţia austro-ungară, tocmai pentru motivul că aceasta urmărea, prin mijloace tacite, ştergerea specificului naţional românesc în această provincie istorică românească.

De asemenea, pentru distrugerea specificului etnic, se preconiza nu numai sistematizarea planurilor caselor dar şi sistematizarea satelor, gruparea lor în lungul unei ape, a unei şosele uşor accesibile, pentru a putea fi mai lesne controlate şi dirijate.

Planurile caselor româneşti din Transilvania au urmat, ca şi întreaga arhitectură românească, aceleaşi coordonate de dezvoltare, evoluînd de la casa cu o singură încăpere la casa cu două încăperi, casa de locuit, tinda cu corlanul şi cuptorul de copt pîine împreună cu cuptorul de gătit sau vatra liberă. Evoluţia nu s-a oprit aici, ea a continuat cu dezvoltarea casei cu tindă în case cu trei încăperi „casa dinainte", „casa dinapoi" şi „tinda". În unele cazuri planurile urmau aceeaşi dezvoltare, numai că aveau o singură cameră de locuit, tinda şi o magazie de alimente, ori prin divizarea tindei în două încăperi, tindă propriu-zisă, care servea drept bucătărie şi cămară pentru păstrarea grînelor, a alimentelor în general. Aceasta este în general evoluţia locuinţei tradiţionale româneşti din Transilvania, de la mijlocul şi sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi secolul al XIX-lea (fig. 1, 2, 3).

Evoluţia locuinţei, caracteristică românilor din Transilvania, este ilustrată de diferite documente ale vremii găsite în arhivele din Transilvania şi de monumente arhitectonice încă păstrate pe Valea Someşului, Arieşului, Valea Borşei, Valea Lunei, Lujerdiului, a Băiţei etc., unde existenţa acestui tip caracteristic de casă coexistă pînă în zilele noastre cu alte tipuri mai noi şi mai evoluate.

Planurile pe care le prezentăm sînt rezultatul unor cercetări îndelungate de teren, efectuate în nordul şi vestul Transilvaniei. Locuinţa cu trei încăperi, numită casă în Transilvania, are denumiri specifice pentru

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare încăpere şi anume, încăperea din faţă se numeşte „casa dinainte", ceea ce înseamnă camera „îmbrăcată în straie de sărbătoare", cu ţesături de paturi, cu blide pe pereţi, icoane pe sticlă, caracteristice diferitelor centre, unele vase atîrnate de grinzi ori „meşteri grindă", cu un cuvînt

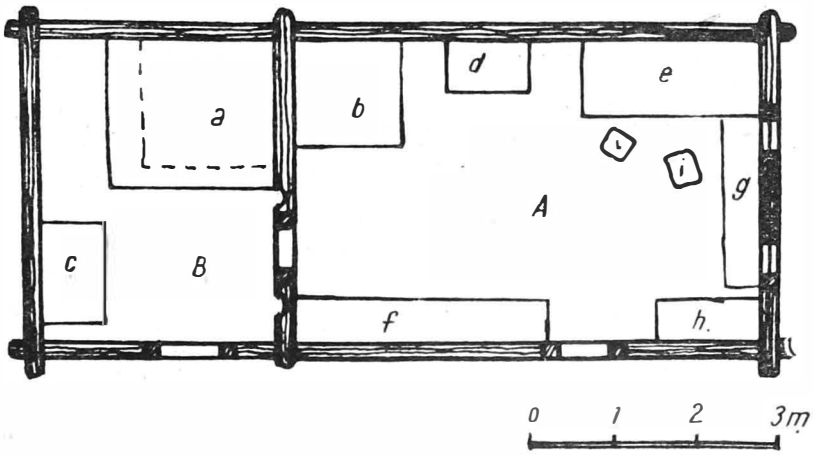


Fig. 1 — Casă românească din Transilvania cu tindă şi cameră de locuit (A = casă, B = tindă). Sfîrşitul sec. XVIII-lea, comuna Dîrja, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

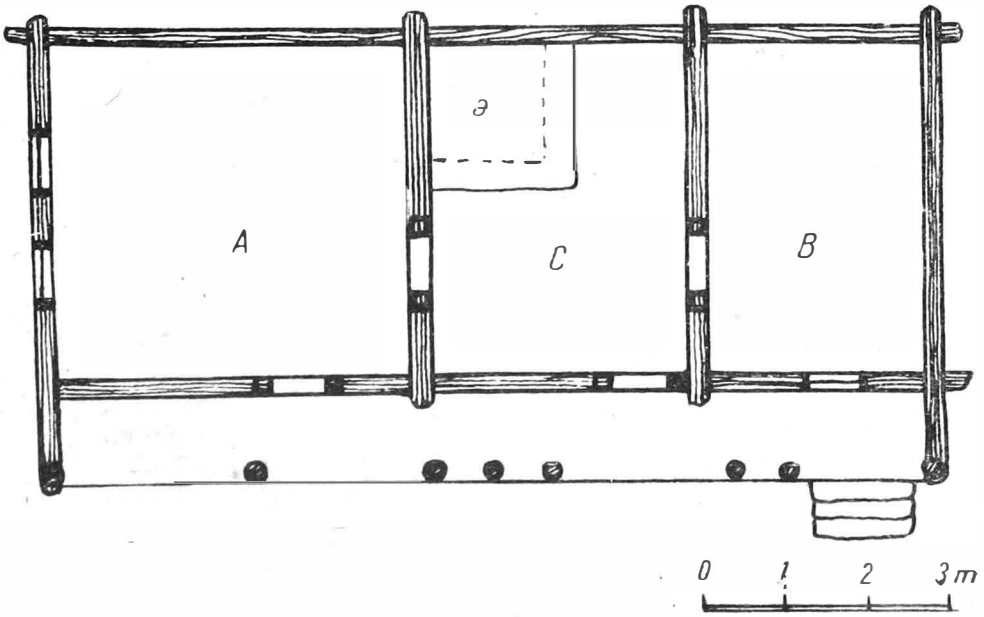


Fig. 2 — Casă românească din Transilvania cu trei încăperi şi pivniţă (A = „casa dinainte", B = „casa dinapoi", C = tindă). Prima jumătate a sec. XIX-lea, sat. Morău, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

casa care aşteaptă întotdeauna oaspeţi. Încăperea din dosul locuinţei se numeşte „casa dinapoi", prin natura denumirii ei şi prin funcţiile pe care le îndeplineşte este camera în care se locuieşte tot timpul anului, unde

https://biblioteca-digitala.ro

se duce întreaga viaţă de familie. În această cameră există cuptorul pentru pregătit bucatele, masa, laiţa, lada, scaunele, patul etc. Casa dinainte era locuită numai în timpul sărbătorilor de iarnă — Crăciun şi Anul Nou — sau primăvara de Paşti şi aproape întotdeauna era neîncălzită, spre deosebire de „casa dinapoi" care era întotdeauna încălzită. Referirile noastre, la această locuinţă, sînt limitate numai la o zonă din Transilvania şi la o etapă din dezvoltarea acestor case ţărăneşti. Trebuie să amintim că un

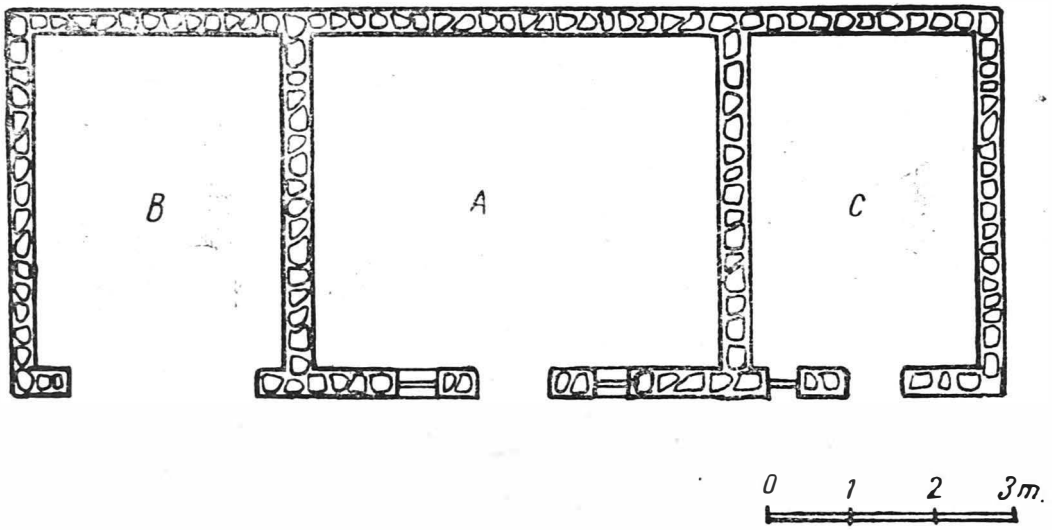


Fig. 3 — Casă românească din Transilvania (A = casă, B = şură, C = grajd). A doua jumătate a sec. XIX-lea, com. Dăbîca, jud. Cluj, culeg. R. O. Maier, desen R. Pastior.

astfel de plan descris mai sus l-am întîlnit aproape în toate provinciile româneşti : Muntenia, Oltenia, Moldova. Acest fenomen este comun tuturor românilor şi credem că este creat de condiţii similare de viaţă economică şi de legăturile istorico-sociale de unitate culturală a românilor. Planurile pe care le-am descoperit în arhiva din Abrud şi cele ridicate de noi pe teren, confirmă concluziile la care a ajuns P.H. Stahl care arată că aceste planuri sînt caracteristice românilor, şi că tinda şi odaia de locuit alături există şi la saşii din Transilvania[1]. După cîte se pare saşii s-au inspirat din construcţiile româneşti. În orice caz casele săseşti au cunoscut o dezvoltare asemănătoare, paralelă cu cele româneşti. Aceste planuri sînt de asemenea întîlnite şi la secui, populaţie venită aici mai tîrziu şi care a convieţuit alături de populaţia românească.

Alte documente, care ne stau mărturie despre evoluţia caselor româneşti din Transilvania, sînt planurile obligatorii care trebuiau să fie înaintate, „magistraţilor" din oraşe municipii, sau consiliilor comunale, pentru construirea de case. Pentru a se aproba construcţia sau mutarea unei case dintr-un loc într-altul se cerea o aprobare, conformă politicii de sistematizare şi construcţii, pentru a nu strica alinierea unor sate, a unor

[1] P. H. Stahl, *Casa ţărănească la români*, în "Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", 1959—1961, Cluj, 1963, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro

străzi, pentru a nu deranja construcțiile publice, școala sau biserica, primăria etc. O astfel de aprobare glăsuiește în felul următor : «În legătură cu cererea dumneavoastră și pe baza convocării și consultării sfatului comunal, în această chestiune, vi se acordă aprobarea pentru construirea unei „*case țărănești, obișnuite*" cu condiția ca să respectați prevederile politicii de construcție ». (De la oficiul districtual c—c Abrud, 12 noiembrie 1857, Bucium-Muntar — fig. 4, 5).

În alte documente se arată că este vorba de mutarea unei case țărănești, din bîrne, din satul Sohodol în Abrud. Aceasta este tot o „*casă țărănească*", avînd aceleași caracteristici ale planului de construcție. Un lucru demn de menționat constă în aceea că documentele sînt scrise în bună parte în limba română, faptul începînd să fie tot mai frecvent în această perioadă în Transilvania, deși limba română nu era socotită ca o limbă oficială (fig. 6).

Un fapt demn de remarcat este acela că orientarea planurilor în spațiu, pe aceste documente, era notată tot în limba română în felul următor : nordul era notat „miedul nopci", estul cu „răsăritu", vestul cu „sfincitu" și sudul cu „amiadiezi". Lungimea și lățimea casei era socotită în stînjeni, unități vechi de măsură folosite pînă la pătrunderea sistemului metric în toate aceste zone. Un astfel de plan avea o „lărgime" de 2 stînjeni, „lungimea" era de 3,5 stînjeni, deci acestea erau dimensiunile încăperilor la care se adăuga „tîrnațul" (coridorul din fața casei) care nu intra în dimensiunile sus-amintite. Planurile caselor românești, despre care vorbim, se referă la o zonă cu populație stabilă, fie de agricultori — din tată în fiu — fie mineri. Deși minerii erau muncitori cu calificare, ei locuiau în sate, avînd o concepție și mod de trai țărănesc, spre deosebire de cei actuali ce locuiesc în orașe. Prin aceasta se explică faptul că atunci cînd se cerea o aprobare pentru construirea unei case, autoritățile specificau o „casă țărănească obișnuită", ceea ce înseamnă că erau considerați țărani, deși munceau ca muncitori în mină. Prin natura ocupației lor, ei duceau o viață sedentară, cu multe obiceiuri străbune, cu portul lor propriu, cu tradiții specifice în ceea ce privește locuința, păstrînd astfel multe elemente etnice românești nealterate. Caracteristic, toate planurile și casele românești din Transilvania, din această perioadă, aveau sus pe acoperiș, ori fronton, o cruce, ca semn distinctiv al românilor din Transilvania față de celelalte naționalități conlocuitoare.

Nu vom insista asupra acestor planuri mai mult, ținem să amintim că materialele găsite în arhive se completează în mod fericit cu cele de teren, după cum rezultă din cercetările mai multor campanii.

În nordul și vestul Transilvaniei aceste case țărănești „obișnuite", cum erau numite de către autorități, au avut o mare răspîndire, o frecvență care nu poate fi tăgăduită, iar planurile arhitectonice urmau aceleași canoane ca și locuința românească din celelalte provincii românești.

Am ajuns la aceste concluzii pe baza cercetărilor de teren și a unor materiale de arhivă, cît și pe baza unor lucrări publicate de specialiștii noștri despre arhitectura populară. Această constatare se referă la valoarea materialelor de teren cît și la veridicitatea documentelor de arhivă, care au dus la ideea de unitate arhitectonică a locuinței populare țărănești, din toate provinciile istorice românești.

https://biblioteca-digitala.ro

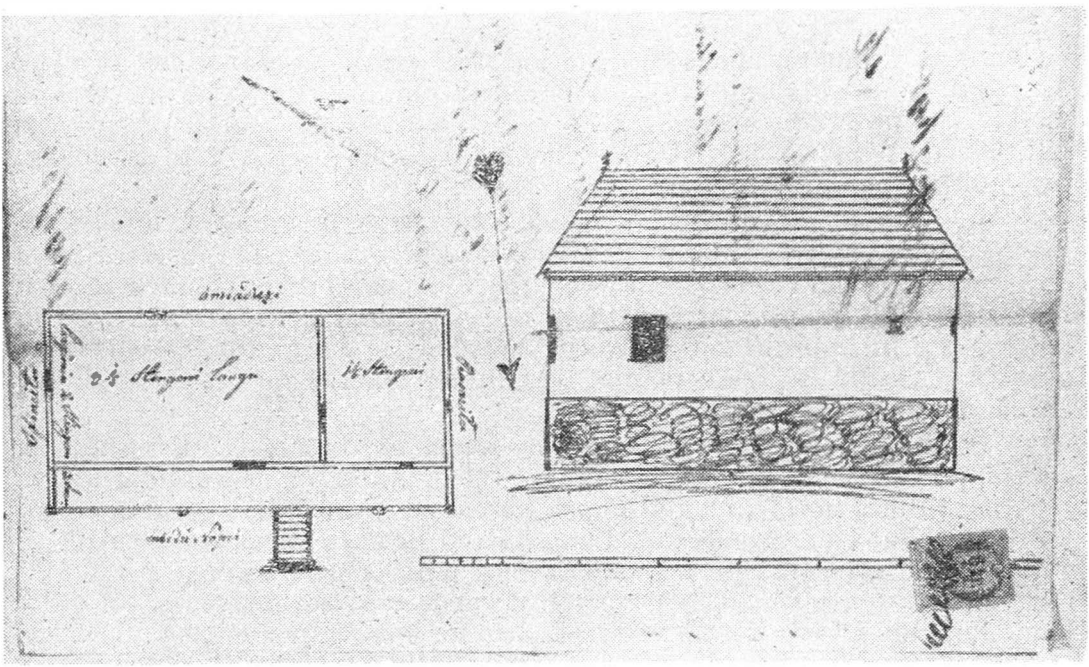


Fig. 4 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

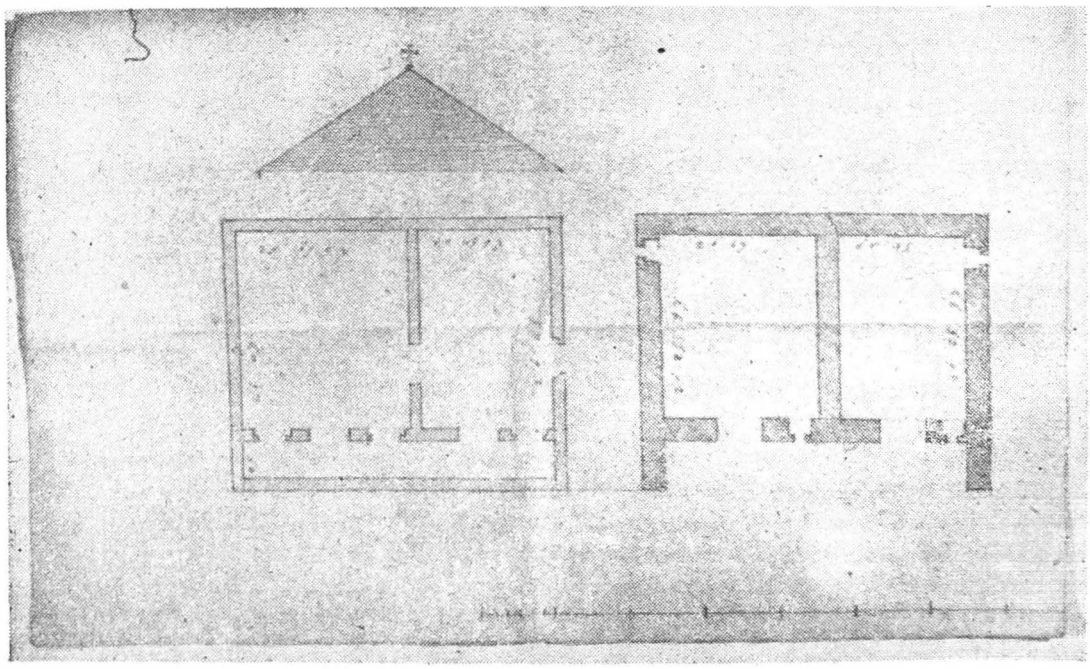


Fig. 5 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

https://biblioteca-digitala.ro

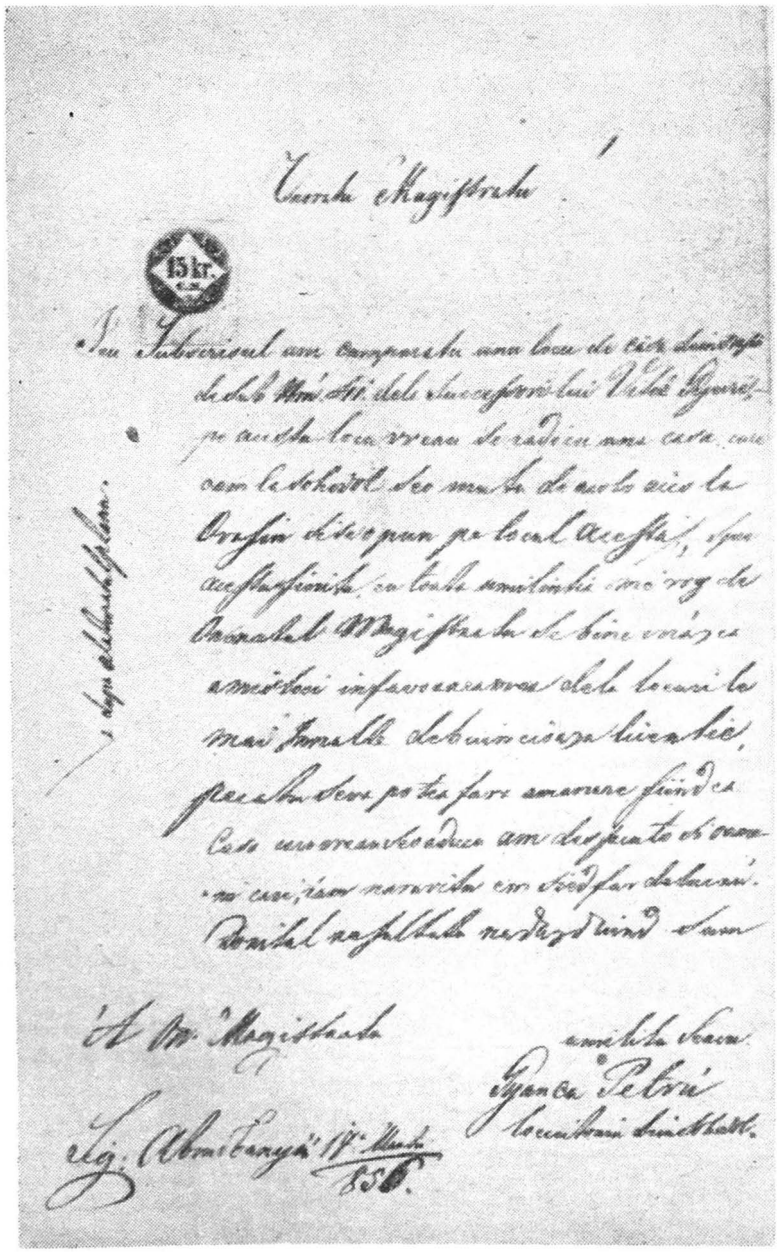


Fig. 6 — Document referitor la construcţia caselor româneşti din Transilvania (arhiva oraşului Abrud).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PREMISE TEORETICE LA O TIPOLOGIE MUZICALĂ A COLINDELOR ROMÂNEŞTI*

ADRIAN VICOL

Conştienţi de limitele obiective şi subiective inerente oricărei clasificări, ne-am fixat ca prim obiectiv, pentru elaborarea unei tipologii muzicale a colindelor româneşti, cercetarea critică a rezultatelor obţinute pînă acum în acest domeniu. Întrucît volumul de colinde al lui B. Bartók[1] pune cele mai multe probleme în sensul care ne interesează, deoarece el foloseşte un sistem bine închegat, am considerat că o analiză mai amănunţită a sistemului său nu va avea ca rezultat numai relevarea critică a unor aspecte discutabile, ci, în acelaşi timp, ne va da posibilitatea ca, pe baza unei priviri mai largi a materialului de colinde din toată ţara, să putem propune alte criterii ce ni s-au părut mai justificate.

Cu toate că sistemul lui Bartók este bine cunoscut, ne permitem totuşi să amintim foarte pe scurt principiile sale de bază, pentru a putea urmări apoi cu mai multă uşurinţă sistemul pe care-l propunem noi.

1. Reducerea tuturor melodiilor la o finală unică, indiferent de funcţia muzicală a acesteia.

2. Prima categorisire a melodiilor (deci criteriul prim de clasificare) *tipul metric al versurilor*: categoria A, melodii cu versuri izometrice de 6 silabe; categoria B, melodii cu versuri izometrice de 8 silabe; categoria C, melodii cu versuri heterometrice.

3. Fiecare din primele două categorii de mai sus se subdivide după numărul rîndurilor melodice. Ordonarea materialului, în cadrul acestor subdiviziuni, are în vedere cadenţele, folosind sistemul lexical.

4. Fiecare subcategorie, obţinută în felul arătat, se clasifică după criteriul structurii ritmice —de la structurile cele mai simple la cele mai dezvoltate.

---

* Comunicare la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iulie 1969. Ea sintetizează rezultatele cercetării întreprinse, în vederea elaborării unei tipologii a colindelor, împreună cu Iosif Herţea, cercetător la Instit. de etnografie şi folclor.

[1] Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition A.G., Wien, 1935.

Rev etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 63–92, Bucureşti, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

5. În cadrul acestor subdiviziuni, ordinea materialului respectă de asemenea, într-o gradare mecanică, criterii secundare ca sunetul de început al primului rînd melodic, ambitusul etc., tot după un sistem lexical.

Se poate spune, aşadar, că sistemul lui Bartók foloseşte cu precădere criterii mecanice de clasificare. Trebuie însă adăugat că în studiul său, el dă o seamă de tabele generalizatoare, dintre care relevăm tabloul scărilor găsite în cele peste 400 de colinde publicate.

Este incontestabil meritul lui Bartók de a fi încercat o sistematizare strict muzicală a unui material extrem de divers. Nu se poate nega nici importanţa acestei încercări din punct de vedere al sugestiilor pe care le oferă chiar şi pentru un sistem bazat pe o concepţie total diferită de cea care a stat la temelia lucrării sale.

★

Tipologia noastră are la bază următoarele premise stabilite prin însuşirea critică a rezultatelor obţinute de folcloristica românească din ultimele două decenii, ca urmare a studierii diferitelor elemente de structură ale cîntecului nostru popular, precum şi a concluziilor noastre, pe baza studierii nemijlocite a cîtorva sute de melodii de colindă din mai multe regiuni folclorice.

1. Pornim de la constatarea că scopul spre care trebuie să tindem este descoperirea relaţiilor reciproce complexe de înrudire, reliefarea legăturilor organice între tipuri, familii şi categorii tipologice, de grade şi de adîncimi diferite. Acest scop ideal nu va putea fi desigur realizat, decît prin continua corectare a erorilor, pe baza unei cunoaşteri din ce în ce mai complexe a realităţii folclorului viu. La rîndul ei, această cunoaştere mai profundă presupune analize atente ale tuturor cazurilor şi raportarea permanentă a datelor obţinute, la modul de structurare a elementelor la diferite nivele (melodic, ritmic, arhitectonic)[2].

2. Rezultă, deci, că în stabilirea tipologiei colindelor româneşti nu ne putem rezuma nici la o „ierarhizare" empirică, bazată pe „intuiţie" (oricît de importantă ar fi aceasta din urmă !), pentru că ne-ar dispensa

---

[2] Referindu-se la procedeele care ar trebui aplicate în prelucrarea materialului etnomuzicologic, Béla Bartók scrie următoarele : „*Numai o investigare ştiinţifică sistematică a aspectelor morfologice ale materialului de muzică populară — constînd* MAI ÎNTÎI *în gruparea materialului după* ANUMITE METODE, *iar* APOI *în descrierea formulelor şi* STRUCTURILOR TIPICE *care vor apare în materialul astfel grupat — ne va da* PUTINŢA SĂ STABILIM CU CLARITATE TIPURILE *şi să schiţăm diverse concluzii privind transformarea, migraţia melodiilor, relaţia lor cu materiale străine ş.a.m.d.*" (sublinierile ne aparţin — A.V.), în *Rumanian Folk Music*, vol. I—III, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Vezi şi Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind aplicarea maşinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Bartók*, comunicare ţinută la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România, în Bucureşti, la 18 iulie 1968 (V. şi „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 5).

În legătură cu această problemă a orînduirii materialului după „anumite metode", s-ar părea că nimic nu ne împiedică să alegem în mod arbitrar orice criteriu, ajungînd la ideea că important este doar însuşi faptul grupării, al clasificării, nu şi criteriile de grupare şi de clasificare, ierarhia lor. Dacă avem însă în vedere întreaga idee exprimată de Bartók, care are la bază în mod cert o îndelungată şi bogată experienţă, putem deduce că pentru el nu este de loc indiferentă „metoda" grupării şi clasificării, deoarece aşteaptă de la ea generalizări care să fie capabile să-l călăuzească la descoperirea unor legături de esenţă. Astfel, tentaţia de a declara drept „indiferentă" metoda de clasificare va deveni amăgitoare!

https://biblioteca-digitala.ro

de efortul de a găsi acele „suprafeţe de contact" complexe care rămîn ascunse ochiului şi urechii doar la o simplă şi superficială privire şi ascultare; pe de altă parte, nu ne poate satisface nici o categorisire după criterii mecanice, de orînduire a melodiilor pe baza unor elemente disparate de structură melodică, ritmică, formă arhitectonică etc., pentru că ar rămîne ascunse diferitele grade de înrudire a melodiilor; s-ar anihila deosebirile de esenţă ale unor straturi existente în mod cert în materialul nostru.

3. Renunţarea definitivă la vreo finală unică, sau la orice altă „finală" stabilită în mod mecanic şi aprioric. Obiecţiile de fond pe care le ridică transpunerea tuturor melodiilor pe o finală unică au fost dezbătute pe larg în folcloristica noastră din ultimele decenii. Lucrarea fundamentală pentru problemele de clasificare, pe care o datorăm Paulei Carp [3], a demonstrat cu argumente suficiente inconvenientele de ordin principal şi practic ce derivă dintr-o astfel de reducere mecanică a melodiilor populare româneşti. Aceste argumente fiind cunoscute, ne rezumăm la relevarea esenţei problemei şi anume, că *tratarea nediferenţiată a melodiilor, în ce priveşte sistematica materialului de sunete, — făcînd deci abstracţie de funcţionalitatea treptelor în economia melodiei luată ca un întreg organic — nu numai că nu înlesneşte compararea lor, dar chiar o îngreuiază.* Astfel ne-am îndepărta de ţelul propus în tipologia pe care vrem s-o elaborăm: reliefarea cu o cît mai mare fidelitate a relaţiilor de reciprocitate între melodii, înrudirile sau chiar evoluţia acestora, găsirea criteriilor diferenţiatoare între categorii, tipuri melodice şi variantele lor. Determinarea categoriilor sau subcategoriilor sistemului nostru de clasificare se poate realiza numai prin satisfacerea acestor deziderate. Totodată, se impune de la sine şi notarea melodiilor astfel, încît aşa-zisele „suprafeţe de contact" [4] să fie puse în evidenţă cu maximă plasticitate, de la o melodie la alta, de la o familie de tipuri la altă familie ş.a.m.d., pînă la generalizarea maximă.

4. Experimentarea cu succes a „notaţiei relative" (propusă de Paula Carp şi ca un îndreptar pentru clasificarea melodiilor populare româneşti) în antologia de cîntece şi jocuri din Muscel [5] şi în antologia Il. Cocişiu, redactată şi editată de Tiberiu Alexandru [6], a fost suficientă să ne convingă asupra necesităţii de a persevera în căutarea unor noi modalităţi de concretizare a legităţilor stabilite în lucrarea amintită şi în genul colindelor. Se va observa că sistemul tipologic pe care-l recomandăm are

[3] Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor" V, 1960, nr. 1—2, p. 8—24.

[4] *Ibidem* — Şi C. Brăiloiu aminteşte de aceste „suprafeţe de contact", cînd se referă la diferite formule ritmice înrudite. Vezi: C. Brăiloiu, *Le giusto sillabique* ... publicat în „Polyphonie" II, „Le rythme musical", Paris, Richard Masse, 1948. Vezi şi în C. Brăiloiu, *Opere* I, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967, p. 199.

[5] În antologia *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Paula Carp dă o „orînduire organică" a melodiilor, pe baza sistemului ei citat mai sus. Deşi nu are pretenţia unei clasificări „în sensul riguros al cuvîntului, deoarece o asemenea operaţie, în măsura în care e posibilă în domeniul muzical, nu se poate realiza decît pe un material foarte amplu" — autoarea ne înfăţişează totuşi un sistem de clasificare, elaborat chiar şi pînă la anumite detalii, fixînd şi ierahizînd o seamă de criterii ale orînduirii melodiilor. Vezi: Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. [1964], p. 41, resp. 43—45.

[6] Ilarion Cocişiu, *Cîntece populare româneşti*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1960, Ediţie postumă alcătuită de Tiberiu Alexandru şi Maria Siminel-Fusteri, sub îngrijirea Institutului de folclor. Cuvînt înainte de Tiberiu Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

în vedere, ca unul din principiile sale fundamentale, tocmai cel stabilit de „Notarea relativă" a Paulei Carp.

5. Caracterul greşit al clasificării materialului după *tipul metric al versului*, luat ca criteriu prim de clasificare, nu mai trebuie demonstrat. În toate genurile folclorului muzical românesc, întrepătrunderea melodiilor de structură metrică octosilabică şi hexasilabică este deja cunoscută din cîteva lucrări. C. Brăiloiu însuşi o demonstrează în cunoscuta sa lucrare consacrată versului popular românesc cîntat [7]. Caracterul elastic al acomodării unei melodii, la structuri metrice diferite ale versului, este pus şi mai mult în evidenţă în cazurile în care contracţia sau dilatarea versului se petrece chiar în sînul unei singure melodii. Şi cercetarea materialului nostru de colinde confirmă acest proces. De aceea, acceptarea unei divizări mecanice a colindelor, în grupe aparte, după numărul de silabe din vers, ne-ar duce la dispersarea arbitrară nu numai a unor tipuri înrudite, dar uneori chiar şi a variantelor aceleiaşi melodii. Criteriul tipului metric al versului va avea aşadar în tipologia noastră un caracter subordonat.

6. Criteriul *formei arhitectonice*, luat şi la Bartók ca un criteriu secundar, îşi găseşte cu siguranţă justificare. Totuşi noi ne pronunţăm împotriva fărămiţării mecanice a caracterului unitar, organic, al structurii arhitectonice a unei piese, împotriva disocierii arbitrare a elementelor componente ale acesteia: numărul rîndurilor melodice, sistemul de cadenţe, cezura principală şi cezurile secundare etc. De aceea, orice deplasare a vreunuia din aceste elemente va fi analizată în contextul general al tuturor elementelor de structură, ceea ce ne va da posibilitatea de a discerne cu mai multă luciditate accidentalul de ceea ce este esenţial, variaţiile spontane de dezvoltările autentice, cu consecinţe mai profunde asupra întregii structuri a melodiei. Schimbarea unei cadenţe, bunăoară, deplasarea acesteia pe o altă treaptă (mai puţin importantă în cezurile interioare dar cu atît mai semnificativă la cele principale) ar putea să ducă, în cazul clasificării mecanice, la estomparea sau chiar la desfiinţarea unor înrudiri importante. Din observaţiile noastre asupra materialului de colinde rezultă că *este obligatorie* tratarea formei arhitectonice ca un tot unitar, întotdeauna subordonată criteriului prim de clasificare, stabilit pe baza materialului de sunete şi a funcţionalităţii diferitelor trepte în cadrul unei melodii date, a unui tip sau a unor variante.

7. În sfîrşit, în tipologia noastră, sistematizarea materialului după *criteriul ritmic* are de asemenea un caracter subordonat. Ea ţine seama de realizările lui C. Brăiloiu în lucrările consacrate ritmului, şi mai ales de cele cuprinse în cunoscutul său „giusto silabic" [8]. Tabelele complete pe care le deduce din sistematizarea tuturor combinaţiilor posibile ale celor patru celule metrice la octosilab, şi ale celor trei celule la hexasilab, ne oferă dintr-odată însăşi stabilirea succesiunii structurilor ritmice, fără a fi

[7] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines" II, Paris, 1954 (vezi şi C. Brăiloiu, *Opere*, I, ed. cit.). De asemenea vezi şi Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 124—151.

[8] C. Brăiloiu, *op. cit.* Vezi de acelaşi autor şi *Le rythme aksak*, Imprimerie F. Paillart, Abeville, 1952. (Vezi şi C. Brăiloiu, *Opere* I, ed. cit.).

https://biblioteca-digitala.ro

nevoiţi să recurgem la inventarea unor pseudo-ierarhii ale acestora. „Suprafeţele de contact" ale diferitelor sisteme ritmice fac inutilă vreo altă ierarhizare decît stabilirea analogiilor cu structurile ritmice predominante, existente în „giusto silabic" (respectiv în sistemul „aksak") şi plasarea structurilor mai complexe, pe baza acestor analogii, la locul stabilit în tabelele sale, după acelaşi criteriu unitar [9].

---

[9] Nu demult, o încercare de a aduna laolaltă un material relativ redus ca număr, dintr-o zonă limitată, avînd ca principal criteriu *structura ritmică*, a apărut în coloanele acestei reviste în studiul Eugeniei Cernea, *Contribuţii la tipologizarea muzicii colindelor româneşti* (*Observaţii asupra colindelor din Maramureş*), în „Revista de etnografie şi folclor", tom 14, 1969, nr. 3, p. 225—242. Autoarea consideră că, în cazul dezbătut, formula ritmică

pe care o apreciază ca fiind constantă la un număr oarecare de melodii, grupează aceste melodii într-o singură categorie tipologică.

Spaţiul limitat nu ne permite aici o analiză mai amănunţită a melodiilor publicate de autoare pentru a demonstra teza. Ne vom rezuma de aceea să observăm că, de pildă, melodia ex. 3 (pag. 232):

ne rezervă suficiente „surprize" de îndată ce purcedem la o analiză mai aprofundată a ei, dezvăluind un mecanism compoziţional mult mai complex ca la o primă vedere. Dezbrăcînd-o de text şi redîndu-i astfel independenţa sensului ei pur muzical, vom putea constata că ne oferă cel puţin două modalităţi de interpretare a structurii melodice. Într-adevăr, pe lîngă sensul evidenţiat de notaţia autoarei, melodia, luată „în sine", se pretează şi la o tălmăcire diferită, după cum urmează:

Am avea, în acest caz, un exemplu interesant în care *tiparul metric al versului* este „concurat" de sensul propriu muzical al structurii melodiei! Dar chiar dacă o astfel de interpretare nu ar fi convingătoare pentru toţi, — şi mai cu seamă pentru adepţii tiraniei absolute a textului asupra melodiei, dacă există astfel de adepţi — *însăşi formula ritmică*, considerată ca generatoare a grupării tipologice, *este gata să-şi dezvăluie ambiguitatea* (cu două axe de simetrie) asociindu-se parcă tot împotriva tiparului metric binecunoscut al textului, de îndată ce ajungem la ... sfîrşitul melodiei. Pentru că absolut nimic nu ne poate împiedica să privim formula

ca fiind cea de bază, primul „safic" avînd funcţia unui „prefix" melodico-ritmic! În sfîrşit să amintim în treacăt că în cele 42 de variante ale melodiei respective publicate de Bartók, există suficiente încălcări ale formulei ritmice „de bază"; în schimb, melodiile publicate

https://biblioteca-digitala.ro

Înainte de a răspunde la întrebarea referitoare la *criteriul nostru principal de definire a categoriilor tipologice* — întrebare care a început să-şi facă loc în cursul celor arătate mai sus — trebuie să stăruim în a preciza că în ce priveşte detaliile succesiunii materialului în cadrul familiilor de tipuri (aparţinînd unei categorii tipologice), a tipurilor sau a variantelor, sistemul lexical folosit de Bartók va fi adoptat de noi numai în limitele în care nu afectează însăşi esenţa categoriilor stabilite, adică *numai în măsura în care interferenţele de factură sincronică şi diacronică nu sînt anihilate sau nici măcar atenuate.*

Care este aşadar, în tipologia noastră, acel criteriu principal care să ordoneze materialul în aşa fel, încît, în ciuda diversităţii infinite a cazurilor individuale, permanenţele („invarianta" în sens structuralist) să se reliefeze totuşi, dincolo de deosebirile unor elemente, chiar dacă acestea sînt în aparenţă esenţiale (scări diferite, contururi, structuri ritmice şi arhitectonice etc.) ?

Deşi în orice melodie cele trei elemente de bază — conturul melodic, structura ritmică şi forma arhitectonică — par a avea o pondere egală, totuşi, dintr-o serie de cercetări, amintite doar în parte în cele spuse pînă aici, rezultă că *pîrghia principală a determinării modelelor tipologice este reprezentată de materialul sonor şi de structurarea acestuia.* Pîrghia amintită acţionează prin stabilitatea sau variabilitatea funcţiilor anumitor trepte (şi nu a tuturor treptelor scării), *generînd pe plan diacronic şi sincronic* variante, tipuri sau familii de tipuri. Tot ea determină schimbări calitative în structura arhitectonică a melodiilor, pe aceleaşi planuri amintite, astfel încît, în cele din urmă, reprezintă *elementul diferenţiator principal* al categoriilor tipologice. Acestea din urmă *sînt, aşadar, cea mai largă expresie a unor modele,* ce corespund pe plan diacronic unor structuri distincte ale genului nostru.

Pornind de la aceste consideraţii, am putut stabili, deocamdată cu titlu provizoriu, următoarele categorii tipologice, adică „straturi" tipologice, „modele" generatoare de tipuri ce se diversifică în infinite variante.

Categoria A reprezintă melodiile din stratul cel mai vechi. Pe plan sincronic, este de asemenea categoria cea mai răspîndită, cu numărul cel mai mare de familii de tipuri. Este important de subliniat că prin esenţa sa, această categorie *are multe corespondenţe structurale cu aproape toate celelalte genuri ale folclorului nostru muzical,* cu care formează o unitate mai pregnantă decît celelalte categorii ale colindelor. În general, pe planul „suprafeţelor de contact" cu întregul nostru folclor, ea corespunde cu categoria tipurilor melodice descrise de Paula Carp în antologia de cîntece şi jocuri din Muscel[10] în grupele ce poartă acolo simbolurile B_1, B_2, B_3 şi parţial cu B_4. Se observă că, faţă de Paula Carp, noi am considerat că toate aceste melodii trebuie privite ca făcînd parte dintr-o singură categorie, categoriile B_1, B_2 etc., numite astfel de autoarea citată, fiind doar o ilus-

---

în articolul citat, avînd acelaşi ritm, se deosebesc totuşi atît de mult, încît nu pot face parte din aceeaşi grupă tipologică.

Chiar şi acest unic exemplu credem că este suficient pentru a fi ocrotiţi de repetarea unor greşeli similare, prin judecarea disparată a diferitelor elemente de structură, atunci cînd avem ca scop principal găsirea unor trăsături esenţiale ale melodiilor, în vederea grupării lor tipologice.

[10] Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *op. cit.*, p 43—45.

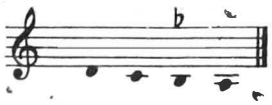
https://biblioteca-digitala.ro

trare a dinamicii proprii a melodicii de colinde în cadrul uneia şi aceleiaşi categorii tipologice. De altfel, principiul „suprafeţelor de contact" ne-a obligat să includem în această categorie A şi o seamă de tipuri tetracordale şi pentacordale de esenţă prepentatonică, stabilind astfel un număr mult mai mare de „subcategorii", printre care şi familiile tipologice construite pe un singur picnon. Pornind de la concluziile lui C. Brăiloiu, privind melodiile prepentatonice, am aderat, în notarea acestor tipuri, la picnonul central *sol-la-si*, deşi uneori caracterul arbitrar al acestei alegeri (ca de pildă în comparaţie cu picnonul *do-re-mi*) nu poate fi încă negat, urmînd ca seria de variante ale tipurilor în discuţie să confirme sau să infirme realitatea ei[11]. Trebuie totodată să precizăm că intersecţiile de esenţă diacronică ale unor elemente de structură, care caracterizează alte grupe tipologice, nu sînt în măsură să anuleze criteriul principal de definire a acestei categorii.

Categoria B este alcătuită din melodiile mai evoluate din punctul de vedere al materialului sonor, printr-o funcţionalitate a treptelor mai bogată, mai variată. În general ele se pot defini ca structuri pentatonice sau prepentatonice „duble", care în afara picnonului central *sol-la-si* cuprind (fie pe baza metabolei, fie pe baza altor „contaminări de procedeu") şi picnonul *do-re-mi*. Numărul de melodii, din această categorie, de care dispunem pînă acum, este încă mic; se pare că ea este caracteristică mai ales în zona de sud-vest a ţării. Totuşi, multiplele sale înrudiri cu categoria precedentă, ne-a determinat s-o aşezăm în imediata ei vecinătate.

Categoria C reprezintă o categorie tipologică cu un număr de melodii mai redus şi este definită de structura sa „hipodorică", adică o structură modală ce ne aminteşte de modurile bisericeşti

Pare să reprezinte un strat aparte, cu trăsături distincte, totuşi legat de cel precedent prin picnonul *do-re-mi*, *si* avînd de multe ori caracter fluctuant (deci cu funcţie de *pien*), ce indică o oarecare referinţă la o formă de tip prepentatonic a acestui tetracord inferior



[11] C. Brăiloiu, în studiile sale: *Sur une mélodie russe* (Extrait de „Musique russe", II, 1953, Paris, Presses Universitaires de France) şi *Un problème de tonalité* (*La mélabole pentatonique*), (Extrait des Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, Paris) — vezi şi în C. Brăiloiu, *Opere* I, op. cit. — construieşte o scară teoretică generală a sistemelor pentatonice şi prepentatonice, în vederea aducerii tuturor melodiilor la un numitor comun, indispensabil pentru compararea lor. El stabileşte astfel ca punct de plecare sunetul sol_1, respectiv picnonul central

plasînd, în funcţie de acestea, toate sistemele la locul cuvenit. În acest chip se obţine

https://biblioteca-digitala.ro

Apare mai frecvent sub diferite înfăţişări tipologice în cîmpia Dunării, a Munteniei şi în parte în Oltenia (materialul din această zonă din urmă, care ne-a stat la dispoziţie, fiind insuficient nu putem trage încă o concluzie definitivă în acest sens).

În fine, *categoria D* este reprezentată de un număr de asemenea relativ redus de tipuri, considerate de noi ca fiind de proveniență nepopulară, în care se conturează structuri cu funcţionalitatea modală asemănătoare cu minorul, dar mai frecvent cu majorul „clasic"[12]. Totuşi şi la această categorie influenţele populare se fac simţite prin „contaminări de procedeu", care de multe ori îngreuiază recunoaşterea lor (fiind tentaţi adesea să încadrăm tipurile respective în vreuna din celelalte categorii[13]).

În cadrul fiecărei categorii tipologice criteriile următoare ţin seama atît de *intersectările planurilor sincronice*, cît şi de *dinamica proprie a fiecărei categorii*. Trebuie totuşi menţionat că o orînduire absolut obiectivă, din acest punct de vedere, nu este posibilă, deoarece *interferenţele sincronice şi diacronice* au un dublu sens şi uneori *privesc doar elemente disparate* ale structurii diferitelor tipuri sau variante. De aceea, în cadrul fiecărei categorii, a trebuit să optăm, în ce priveşte criteriile de clasificare de gradul doi, trei etc., la soluţii ce ar reprezenta o logică abstractă a înrudirilor sau a „filiaţilor" eventuale, dar care nu este absolut obligatorie pentru materialul concret; aceasta deoarece în realitate diferitele niveluri ale influenţelor şi contaminărilor dintr-o categorie la alta nu descriu o linie ascedentă, continuă, ci mai curînd se prezintă ca un flux discontinuu. În acest sens indicatorul numărului de ordine al tipurilor, în cadrul fiecărei categorii, ca şi cel al fiecărei melodii din cadrul grupei de variante, urmează să respecte „logica" de la simplu la complex, prezentat de material şi niciodată cel reconstituit de noi. Această tehnică de orînduire a materialului priveşte mai ales elementele de ritm şi de structură arhitectonică, fără a despărţi însă familiile tipologice sau grupele de variante, aşa cum s-a mai arătat. Şi aici, deci, criteriul diacronic este preponderent.

---

pentru fiecare sistem — pentatonic şi prepentatonic (tetratonic, tritonic, bitonic) — o înşirare logică a modurilor (I, II, III etc.), pe care o vom prelua şi noi în măsura în care completează sistemul „notării relative" a Paulei Carp.

Vezi în acest sens şi Mariana Kahane, *Bazi pentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în "Revista de etnografie şi folclor", tom 9, 1964, nr. 4—5, p. 387—411.

[12] Iată spre exemplu o astfel de melodie :

(Arhiva I.E.F. mg. 3420 II s, com. Dîrlos, jud. Sibiu).

[13] Aceasta cu atît mai mult cu cît unele din tipurile aşa-zise „major-minore" (sol-mi) se opresc în evoluţia lor la o formă înrudită cu „majorul" în sens clasic, prin eludarea cadenţei finale „minore".

https://biblioteca-digitala.ro

Se înţelege că, pentru a compensa lipsa ordinei strict „mecanice" a diferitelor elemente muzicale în tipologia noastră — trebuincioasă uneori în vederea cercetării materialului, eventual numai dintr-un singur punct de vedere al formei muzicale — sistemul nostru va avea, ca anexele sale principale, diferite tabele generalizatoare ale elementelor de formă, orînduite după un sistem lexical începînd cu ambitusul şi terminînd cu structurile ritmice.

Verificarea pe un număr mai mare de melodii de colindă, din toate zonele ţării, va dovedi limitele valabilităţii sistemului nostru, aducîndu-i la nevoie corectivele ce se vor impune.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE ÎN CERCETAREA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI POPULARE*

ALEXANDRU POPESCU

A 1. Fiindu-i specifică, așa cum sublinia F. Engels, „trecerea de la morfologia și fiziologia omului și a raselor lui la istorie"[1], *antropologia* apare ca disciplină independentă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Concepută inițial ca o istorie naturală a omului, așadar „o știință universală", după desemnarea lui L. Feuerbach[2], antropologia își va restrînge treptat domeniul, datorită mai ales insuficienței perspectivei teoretice globale, diversele sectoare ale problematicii umane urmînd să fie investigate în cadrul unor discipline relativ independente.

Necesitățile contemporane de cercetare, legate mai ales de fenomenul general de interdisciplinare, au făcut ca în ultima vreme să fie din nou promovată ideea unei „antropologii generale și unificate"[3], tendință care, după părerea lui G.P. Murdock, are semnificația unui moment crucial, analog celui ilustrat de descoperirile lui A. Einstein în științele matematice și fizice[4]. În momentul de față însă, progresele în cadrul unei asemenea perspective, proprie mai ales cercurilor științifice din S.U.A., Franța, Anglia etc., sînt frînate de lipsa unei platforme filozofice unitare, de insuficiența fundamentării sale teoretice, fapt subliniat de altfel chiar de unii din cei mai proeminenți susținători ai concepțiilor „integraliste"[5].

A 2. Necesitățile evoluției cercetărilor contemporane demonstrează elocvent că principiile creatoare ale materialismului dialectic pot fundamenta

---

* Avînd inițial finalitatea unei comunicări, lucrarea își propune ca, în spațiul restrîns impus de această formă, *să opereze o trecere în revistă succintă a principalelor direcții de cercetare, curente și teorii moderne privind cultura și civilizația populară și să schițeze un tablou sintetic al conținutului și caracterului acestor categorii în perspectiva lor antropologică.* Fără îndoială, importanța teoretică a problemelor în discuție impune o dezvoltare amplă a lor pe care o considerăm deosebit de stringentă în actualul stadiu de dezvoltare a cercetărilor cu caracter fundamental privind problematica antropologică, în general, precum și a celor aplicative, referitoare la culegerea și interpretarea elementelor de cultură și civilizație populară.

[1] K. Marx, F. Engels, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1964, vol. XX, p. 484.

[2] *Texte filozofice alese*, Buc., 1954, p. 70.

[3] L. Thompson, D. S. Marshall, *Toward a General and Unified Anthropology*, în „Current Anthropology", nr. 1—2/1967, p. 69—92.

[4] G. P. Murdock, *Culture and Society*, 1965, p. 3—15.

[5] M. Mead, *Anthropology Among the Sciences*, în „American Anthropologist" vol. 68, 1961, nr. 3, p. 481—482.

https://biblioteca-digitala.ro

o *antropologie filozofică*, disciplină care, „în cadrul unui pronunţat caracter teoretic, operează o dublă generalizare: a datelor ştiinţelor particulare convergente problematicii umane şi a problemelor specifice de bază ale lor"[6]. Aşadar, studiind mecanismul interferenţelor concrete ale ştiinţelor care se ocupă de om, sintetizînd mărturiile acestor cunoaşteri parţiale, antropologia devine o disciplină globală, o „ştiinţă limitrofă"[7], cadrul teoretic optim în care are loc un fructuos „schimb de experienţă" în ceea ce priveşte problemele fundamentale ale studiului omului, în totalitatea determinărilor şi funcţiunilor sale. La realizarea acestui tablou sintetic, a unei abordări bio-psiho-istorico-socio-culturale a problematicii umane conlucrează atît ştiinţele naturii, cît şi cele sociale (istoria civilizaţiei, etnografia, sociologia etc.), precum şi unele discipline filozofice privind, de pildă, o serie de probleme etice.

B.1. Într-o perspectivă filozofică generală, investigaţiile referitoare la cultura şi civilizaţia populară îşi aduc contribuţia specifică la *procesul de valorificare critică a istoriei culturii universale* care, considerat prin prisma materialismului istoric, se realizează optim în cadrul orînduirii socialiste. Într-adevăr, înfăptuind integrarea tradiţiilor progresiste ale culturii universale, datorate aportului culturilor naţionale, cultura socialistă afirmă cunoaşterea bazelor acestora, în cadrul cărora cultura populară are rol definitoriu.

B 2. Căpătînd o eficientă finalitate filozofică, cercetarea culturii şi civilizaţiei populare îşi intensifică, în perspectivă antropologică, *conlucrarea cu investigaţiile din cadrul domeniilor conexe ale problematicii umane*, afirmîndu-şi în acelaşi timp integritatea şi coeziunea disciplinară, realizîndu-şi astfel dezideratul de „stabilitate, independenţă şi autoritate"[8].

În acelaşi sens, subliniind necesitatea valorificării teoretice superioare a datelor, oferite de diferite discipline referitoare la cultură şi civilizaţie, C. Lévi-Strauss arată că „etnografia, etnologia şi antropologia ... sînt de fapt trei etape sau trei momente ale uneia şi aceleiaşi cercetări"[9].

C. 1. Degajarea categoriilor de cultură şi civilizaţie populară este îngreunată de eterogenitatea teoretică, care se manifestă în definirea genului proxim superior, adică al culturii şi civilizaţiei în general. Cercetătorii americani A. Kroeber şi K. Kluckhohn, care au inventariat nu mai puţin de 164 de definiţii ale acestor categorii, aparţinînd diferiţilor autori, arată că esenţa categoriei culturale constă în idei tradiţionale, selecţionate istoric. După părerea aceloraşi autori, o clasificare a definiţiilor culturii se structurează în următoarele categorii: descriptive, istorice, normative, psihologice şi genetice[10]. C. Balandier consideră că principalele perspective contemporane de cercetare culturală sînt afectate direcţiei istorice, personalităţii şi teoriei comunicaţiilor[11].

---

[6] C. I. Gulian, *Problematica omului*, Buc., Ed. polit., 1966, p. 18—22.
[7] I. Tudosescu, *Clasificarea ştiinţelor*, în „Rev. de filozofie", XV, 1968, nr. 3, p. 311.
[8] R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930, p. 32.
[9] C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale*, 1964, p. 388.
[10] A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, 1952. Cf. şi A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, 1960.
[11] G. Balandier, *Echantillons de civilisation*, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

C 2. Perspectiva filozofică optimă pentru înţelegerea originii, funcţiilor şi evoluţiei culturii şi civilizaţiei o oferă doar *materialismul dialectic.* Astfel F. Engels evidenţia importanţa actului antropogenetic ca act cultural prin definiţie[12], iar ideile lui K. Marx referitoare la existenţa şi conştiinţa socială au dat posibilitatea raportării cauzale a fenomenelor de cultură şi civilizaţie la structura economică a societăţii, de a le trata ca elemente organice, necesare şi firești ale orînduirii sociale[13].

Pe această bază teoretică, *cultura* se poate defini ca ansamblul fenomenelor sociale care, sub raport gnoseologic, apar ca produse cumulative ale cunoaşterii, iar sub raport axiologic, ca valori sintetice, iar *civilizaţia* — ca realizare, sub cele mai diverse forme, a valorilor culturale în înfăptuiri concrete, menite să schimbe mediul natural şi social al omului, modul său de viaţă, universul său sufletesc[14].

C 3. Deosebit de dificilă este *fixarea raportului între „creaţia culturală cultă"* şi *„creaţia culturală populară"*, în cadrul categoriilor generale de cultură şi civilizaţie, datorită impreciziei definiţiilor aplicate fiecăreia din acestea în parte. Ne vom mărgini deocamdată să trecem în revistă cîteva din opiniile moderne în acest sens în vederea evaluării semnificaţiilor şi implicaţiilor problemei.

Creaţia cultă a fost lipsită de un termen de comparaţie pînă în momentul în care preromantismul a impus conştiinţei publice folclorul ca valoare[15]. Rezolvarea problemei a fost îngreuiată de conceperea sa în termeni antinomici. Ne referim, de exemplu, la afirmarea opoziţiei artă cultă, ca formă artificioasă — artă populară, ca formă „naturală, naivă" (J.J. Rousseau, Herder), la ideile lui John Meier după care cultura populară s-ar fi constituit din „rezidurile" celei culte sau la afirmarea contradicţiei dintre „mentalitatea primitivă" şi cea „modernă" (Lévy-Bruhl).

Este meritul, între alţii, al lui Thurnwald, Sorokin, Lévi-Strauss de a fi subliniat că înseşi culturile primitive se raportează şi se integrează unor forme culturale moderne, că deosebirile dintre culturile primare şi cele evoluate sînt doar graduale, iar nu legate de natura funcţiei şi sensului lor, că studierea acestora contribuie esenţial la elucidarea originilor gîndirii şi umanismului contemporan în perspectivă istorică[16]. Progrese serioase în acest sens s-au realizat prin ideile unor direcţii contemporane de cercetare ca antropologia structurală (prin evidenţierea elementelor structurale, modelelor comune) sau curentului „personalist" (Dufrenne, de pildă, încercînd să determine personalitatea ideală de bază pentru fiecare cultură, demonstrează că în componenţa acesteia se reflectă şi „instituţiile primare" în cadrul cărora menţionează şi „regimul patriarhal").

Cercetarea românească dezvoltă o profundă tradiţie în evidenţierea virtuţiilor şi aportului culturii şi civilizaţiei populare în cadrul patrimoniului

---

[12] F. Engels, *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului*, ESLP, Buc., 1957.

[13] K. Marx, *Prefaţă la Contribuţii la critica economiei politice.*

[14] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Buc., Ed. şt., 1968, p. 250—279 şi *Mic dicţionar filozofic*, Buc., Ed. polit., 1969, p. 78—79, 54.

[15] R. Niculescu, *Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare*, în „Rev. de etn. şi folclor", X, 1965, nr. 2, p. 120.

[16] C. I. Gulian, *Structura culturii*, în „Rev. de filozof.", XVI, 1969, nr. 1, p. 15 şi C. I. Gulian, *Istoria umanismului şi geneza culturii*, în „Rev. de filozof.", XVI, 1967, nr. 2, p. 13 şi nr. 13, p. 230—231.

https://biblioteca-digitala.ro

naţional. G. Vîlsan vorbeşte despre „temeiul culturii noastre populare" şi funcţia educativă a studierii sale [17]. Alături de alţi reprezentanţi ai perioadei sale, S. Mehedinţi demonstrează cît de plastic şi instructiv se poate caracteriza un popor prin civilizaţia sa populară, ca şi influenţa intensă exercitată de aceasta asupra celei culte în cadrul istoriei culturii româneşti[18]. L. Blaga respinge ideea opoziţiei dintre culturile „minore" sau etnografice şi cele „majore" sau monumentale. Cele două culturi sînt considerate structuri specifice, cultura satului nereprezentînd o fază primitivă sau de involuţie, căci ea, integrîndu-se organic destinului cosmic într-un orizont propriu, afirmă calităţi intrinseci (inedit, spontaneitate, originalitate, perenitate[19]).

Discernînd evoluţia fenomenului, materialismul istoric a dus la înţelegerea istoricităţii celor două realităţi social-culturale care, în acelaşi timp, sînt diferenţiate prin originalităţile şi structurile lor specifice, dar şi interdependente prin circulaţia reciprocă de valori, prin perspectivele de apropiere spirituală, mai ales sub influenţa progreselor tehnico-ştiinţifice moderne[20]. Procesul se realizează în forme complexe legate de dialectica raportului dintre tradiţie şi inovaţie, modernizare, urbanizare etc.

Prin prizma antropologiei filozofice, se apreciază că unitatea culturii are la bază funcţia sa existenţială, deci disocierea artificioasă dintre „culturile primitive, rudimentare" şi cele „evoluate, superioare" (Hochkultur) este lipsită de fundament teoretic[21].

D. Prin prisma raportului dintre cultură şi civilizaţie în general şi cultura şi civilizaţia populară, se poate aprecia optim *semnificaţia şi finalitatea filozofică* a acestor din urmă categorii. În ceea ce priveşte evidenţierea originilor şi specificului culturii, un aport decisiv a fost negarea ideii de esenţă idealistă şi reacţionară a existenţei unor populaţii primitive complet lipsite de elemente de cultură materială şi spirituală. Referitor la problemele funcţiilor şi relativităţii culturale, studiul în discuţie poate oferi posibilitatea evidenţierii printre instituţiile umane, a acelora care sînt comune popoarelor şi ţin de natura umană, iar, pe de altă parte, a acelora care sînt specifice anumitor culturi. Legat de aspectul evolutiv, aducem în discuţie o opinie larg răspîndită mai ales printre specialiştii occidentali după care accentul trebuie să cadă pe cercetarea culturilor primitive care constituie un adevăr laborator în care se poate studia diversitatea instituţiilor umane, abia în continuare făcîndu-se trecerea la investigarea culturilor evoluate[22], ceea ce corespunde opiniei mai vechi după care etnografia reprezintă doar „istoria popoarelor fără istorie". Din acest punct de vedere, mai cuprinzătoare ni se pare definiţia enunţată de R. Vuia, după care această cercetare are în vedere şi „aspectul popular al grupărilor etnice civilizate"[23], ceea ce pune accentul pe studierea culturii şi civilizaţiei populare, concepute cu o structură mai organică şi o cuprindere mai largă. Considerarea culturii şi civilizaţiei populare ca obiect unitar de studiu,

[17] G. Vîlsan, *O ştiinţă nouă — etnografia*, Cluj, 1927, p. 28.
[18] S. Mehedinţi, *Coordonate etnografice. Civilizaţie şi cultură*, Buc., 1930.
[19] L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 469—482, 350—355.
[20] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 218.
[21] C. I. Gulian, *Originile umanismului şi ale culturii*, p. 25.
[22] G. Balandier, *op. cit.* p. 25 şi J. Cazeneuve, *Orientări în etnologia contemporană*, în „Rev. de filozof.", XV, 1957, nr. 8, p. 855—860.
[23] R. Vuia, *op. cit.*, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

investigarea caracterului structural al acestora, a permanenţelor lor cristalizate în determinări ale modurilor de trai relativ stabile, a tipologiilor culturale caracteristice[24] fac ca cercetarea în discuţie să capete, în perspectivă antropologică, o finalitate filozofică proprie, individualizîndu-se în cadrul sferelor altor discipline conexe (istoria culturii şi civilizaţiei, sociologia culturii etc.). În acest context teoretic, obiectivele sale esenţiale sînt : problema etnogenezei, problemele originii, structurii, morfologiei şi tipologiei culturii populare, problemele specificului şi mesajului cultural-popular[25].

E 1. Realizarea unei definiri unitare a culturii populare şi fixarea coordonatelor proprii, ca obiect de studiu, nu se poate realiza decît în perspectivă antropologică, prin elucidarea originilor şi evoluţiei sale.

Dezvoltarea culturii este guvernată de o serie de legi fundamentale printre care legea continuităţii, care reglementează raportul dintre tradiţie şi inovaţie în creaţia culturală şi succesiunea valorilor culturale şi legea luptei de clasă, care duce la scindarea culturii[26]. În virtutea diviziunii sociale fundamentale a muncii şi a împărţirii societăţii în clase, creaţia culturală a maselor s-a desfăşurat, în general, pe durata unei îndelungate perioade istorice, în condiţiile lipsei de timp (ca răgaz de studiu, meditaţie şi elaborare intelectuală) şi instrucţiune (ca înmagazinare sistematică a elementelor culturale[27]). În felul acesta, pornind de la patrimoniul cultural general, masele şi-au materializat experienţa muncii lor, formele tradiţionale de activitate socială şi artistică într-o cultură proprie de esenţă populară, avîndu-şi trăsături specifice, asupra cărora vom mai reveni. Fără îndoială procesul nu trebuie schematizat, ci apreciat în dialectica devenirii sale istorice : cultura populară s-a integrat organic patrimoniului cultural general, interrelaţionîndu-se continuu cu „creaţia culturală cultă" şi avînd un rol decisiv la constituirea patrimoniului cultural naţional şi universal, conform legităţilor culturale generale, realizate în forme specifice, datorită anumitor condiţii istorice. O dată cu modificarea lor în cadrul societăţii socialiste, dinamica sintezei culturale se modifică, în acest sens trebuind să fie înţeleasă definirea lui Lenin aplicată culturii socialiste, ca integrîndu-şi şi cele mai bune modele, tradiţii etc. [28].

O asemenea perspectivă filozofică înlesneşte şi aprecierea *raportului real existent între cultura populară şi cea primitivă*, ca şi relaţiile acestora cu creaţia culturală cultă. Pe plan istoric, cultura primitivă anticipează cultura populară, între aceste două categorii existînd o legătură evolutivă în cadrul formaţiunilor social-istorice succesive.

Culturile primitive trebuie apreciate ca avîndu-şi gradul lor de maturitate şi nu drept forme „crisalidice", depăşite şi negate pe toate planurile de culturile evoluate, conform concepţiilor unui evoluţionism schematic.

---

[24] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 223.
[25] R. Vulcănescu, *Etnografia : ştiinţa culturii populare*, Buc., Ed. Şt., 1966, p. 22.
[26] Al. Tănase, *Revoluţie şi cultură*, în „Rev. de filozof.", XIV, 1967, nr. 11, p. 1201.
[27] K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, ESPLP, Buc., 1955, vol. I, p. 600 ; cf. şi R. Niculescu, *op. cit.*, p. 132.
[28] V. I. Lenin, *Despre cultură şi artă*, Buc., ESPLP, 1957, p. 352.

https://biblioteca-digitala.ro

Dezvoltarea culturii s-a desfăşurat, de cele mai multe ori, pe baza unor premize, perspective progresiste iniţiate de culturile primitive[29].

Aşadar, în formele ei de început, cultura populară se sprijină pe unele cuceriri ale culturii primitive, preluînd acele elemente care corespund noilor cerinţe istoriceşte determinate[30]. Corespunzătoare unor condiţii istorice deosebite, dar conservînd aceeaşi esenţă populară şi forme de manifestare similare, cele două aspecte culturale se subsumează : cultura primitivă se afirmă ca o formă istorică, de evoluţie a culturii populare — categorie unitară, esenţială în structura culturii umane în general.

E 2. Problemele structurii, morfologiei şi tipologiei culturii şi civilizaţiei populare sînt legate de acelea ale evoluţiei şi funcţiilor lor. Din necesităţi teoretice, vom disocia *planul diacronic* (*evolutiv*) de cel *sincronic* (*structural*), fără însă a pierde din vedere interconexiunea lor dialectică ce determină în ultimă instanţă aprecierea etapelor şi formelor contemporane ale acestor categorii.

Conform comandamentelor progresului istoric, orientate de legităţile raportului dintre tradiţie şi inovaţie, cultura populară şi-a dezvoltat continuu conţinutul şi forma, reflectînd din ce în ce mai mult realizările şi aspiraţiile colective ale maselor. Contrar acelor afirmaţii idealiste după care cultura populară ar constitui exclusiv un domeniu închistat şi arhaic, se impune considerarea cu adevărat ştiinţifică conform căreia ceea ce constituie trăsătura sa esenţială este tocmai necontenita sa înnoire, diversificare, ca rezultat al îmbogăţirii experienţei de muncă şi spirituale a maselor. În afară de aceste elemente inovatoare, în structura culturii populare, datorită inegalităţilor procesului istoric, se menţin şi o serie de ,,relicte, reminiscenţe'' (ceea ce antropologii culturii denumesc ,,cultural lag''), dar trebuie subliniat că, de cele mai multe ori, ele îşi pierd rolul activ, asemenea ,,resturi de cultură'' putînd servi însă la reconstituirea unor forme istorice (anastiloze[31]). Cercetarea românească, mai ales în domeniul folcloristicii, prin O. Densuşianu, A. I. Candrea, T. Papahagi, M. Pop, a demonstrat necesitatea unor asemenea disocieri istorice în cadrul culturii noastre populare ca o condiţie a aprecierii perenităţii şi viabilităţii sale.

Mai complicată este evidenţierea aspectului sincronic-structural, această abordare implicînd o discuţie relaţională diferenţiată a culturii şi civilizaţiei populare. R. Vuia atrăgea atenţia asupra ideii după care aspectele materiale şi cele spirituale sînt componente ale unui întreg bine definit, întreg ce trebuie studiat în complexitatea sa organică[32]. Precizările lui S. Mehedinţi în legătură cu civilizaţia (ca ,,hilotehnică'') şi cultura (ca ,,psihotehnică'')[33] au deschis un teren semnificativ de discuţii. În general, se admite că aspectele materiale se referă la structura dinamică a economiei populare, iar cele spirituale conţin acele activităţi social-culturale care reflectă pe plan popular unele aspecte ale conştiinţei sociale (cunoştinţe, mitologie, obiceiuri, creaţie artistică etc.).

O perspectivă importantă în interpretarea acestor probleme o deschide abordarea antropologică după care, aşa cum am văzut, civilizaţia

[29] C. I. Gulian, *Originile umanismului şi ale culturii...*, p. 22.
[30] R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 20.
[31] *Ib.*, p. 21.
[32] R. Vuia, *op. cit.*, p. 34.
[33] S. Mehedinţi, *Coordonate etnografice, Civilizaţie şi cultură. ...*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

se defineşte ca unitate între societate şi cultură, ea fiind considerată drept cultura în acţiune socială. În domeniul culturii şi civilizaţiei populare aceasta înlesneşte înţelegerea succesiunii istorice a celor două categorii şi a relaţiilor lor genetice, în legătură cu care se impun unele precizări de natură istorico-culturală : existenţa unor societăţi primitive care, datorită unor condiţii concrete de evoluţie, au putut crea o cultură, dar nu şi o civilizaţie ; datorită faptului că produsele cumulative ale spiritului uman nu devin automat componente ale modului de trai, o serie de aspecte culturale nu-şi găsesc o valorificare civilizatoare (ex. credinţele) ; civilizaţia este constituită nu exclusiv din aspecte materiale, ci şi de esenţă spirituală (ex. unele forme tradiţionale de organizare socială) ; unele elemente îşi pot pierde funcţia lor civilizatoare în momentul perimării istorice (ex. unele forme tradiţionale de organizare a muncii)[34].

E 3. Abordarea culturii şi civilizaţiei populare prin prisma antropologiei filozofice, în funcţie de formele sale concret—istorice, dă posibilitatea definirii *trăsăturilor, caracteristicilor sale*, unele dintre ele fiind comune cu cele ale culturii şi civilizaţiei în general, altele manifestîndu-se în forme specifice sau fiindu-le exclusive, şi căpătînd, în diferite epoci istorice, un conţinut propriu. Astfel *caracterului popular şi celui naţional* i se subsumează trăsături specifice legate de *caracterul său colectiv, ca şi de cel funcţional* (*tradiţia, anonimatul, oralitatea*).

Lipsa unei perspective antropologice, a unei baze filozofice, a împiedicat multă vreme desemnarea unei terminologii unitare, specifice şi cuprinzătoare (ceea ce s-a oglindit şi în etnogenitatea denumirilor : cultură tradiţională, civilizaţie rurală etc.), problema neavînd doar un aspect semantic, ci mai ales unul teoretic esenţial. Rezolvarea sa este în legătură cu elucidarea conceptului de „popular" şi a substratului său social-istoric[35]. Materialismul istoric a adus o contribuţie decisivă în definirea caracterului popular al culturii şi civilizaţiei în general, a originilor şi formelor sale de manifestare şi, pe această bază, la elucidarea raporturilor cu cultura şi civilizaţia populară şi a specificului acestora. Lenin demonstra că : „Poporul nu este numai forţa care creează toate valorile materiale, el este totodată izvorul unic şi nesecat al valorilor spirituale, cel care a făcut şi a inspirat acea monumentală operă care se numeşte istoria culturii universale"[36].

---

[34] Desigur diacronismul cultural nu trebuie înţeles în sensul anacronic al tezei persistenţei mentalităţii primitive în societăţile civilizate (Frazer).

Aprecierea justă a problemei sincronismului în perspectivă istorică a fost o perioadă îndelungată grevată de concepţia „rupturii" dintre tehnică şi gîndire în cadrul culturii primitive (Lévy-Bruhl). Deşi nu lipsite de unele carenţe teoretice, ideile referitoare la originile magice ale tehnicii (Hubert, Mauss) au deschis noi direcţii de cercetare, mai ales în ceea ce priveşte evoluţia fenomenelor.

[35] Terminologia s-a structurat în cadrul unui proces relativ îndelungat şi contradictoriu, avînd un profund substrat ideologic. Preromantismul şi romantismul au raportat „arta populară" la categoria de „popor", conceput ca acel fragment al umanităţii aflat mai aproape de natură (J. J. Rousseau, Herder, Uhland). Într-o perioadă următoare, categoria de cultură populară a fost asimilată cu viaţa „poporului de jos" („vulgus in populo"). Este meritul cercetătorilor germani de a fi încercat o nuanţare a termenilor, fără a fi putut ajunge însă la o soluţie definitivă. Astfel Spamer vorbeşte despre un spirit, caracter popular esenţial : „Die Volkskunde beschäftigt sich ... mit dem Unterschichtlichen im Volksmenschen" (*Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde*, 1928, p. 10—11).

[36] V. I. Lenin, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1959, vol. 29, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe această bază se pot aprecia celelalte trăsături subsumate, între care caracterul colectiv este cea esenţială[37]. În perspectivă antropologică, se afirmă din nou unitatea formelor culturale, căci creaţia culturală, în general, este rezultatul unui efort colectiv subsumat, dar caracterul colectiv este într-o măsură mult mai mare caracteristic culturii şi civilizaţiei populare. După cum am văzut, el îşi are originea istorică în specificul structurii mediului social propriu, producător şi transmiţător de cultură, care se defineşte printr-o organizare colectivă[38].

În sfîrşit, tradiţia constituie o altă trăsătură care uneşte şi diferenţiază specific categoriile în discuţie. Într-adevăr, dacă se poate afirma că, în general, miezul esenţial al culturii constă în idei tradiţionale, apărute şi selectate istoric[39], trebuie subliniat că tradiţia este într-o măsură superioară proprie culturii şi civilizaţiei populare, ea constituind însăşi motorul evoluţiei acestora, în sensul comandamentelor social-istorice.

E 4. În condiţiile existenţei unor trăsături unitare ale culturii şi civilizaţiei în general, revelate în perspectivă antropologică, demonstrînd comunitatea originilor, funcţiilor şi semnificaţiilor formelor lor, *specificul şi aportul culturii şi civilizaţiei populare* se afirmă prin considerarea relaţiilor genetice ale acestor caracteristici. Astfel, în cadrul culturii şi civilizaţiei populare, ca produs colectiv şi de factură tradiţională, raportul dintre individ şi colectivitate se interferează, pe acest plan, cu raportul dintre creaţia individuală şi tradiţie[40].

---

[37] Şi în acest caz, conceptul a cunoscut diverse interpretări, dar în general, el a fost larg acceptat de reprezentanţii majorităţii direcţiilor de cercetare (Van Gennep, P. W. Schmidt, Bastian etc.). Au existat şi o serie de încercări de nuanţare, precum ideea lui E. Mogk care sublinia că, pe măsură ce înaintăm în trecut, cultura are un caracter tot mai colectiv (*Wesen und Aufgaben der Volkskunde*, 1907, p. 95), dar şi unele absolutizări de genul ideii lui Durkheim după care primitivul este redus la sedimentarea mecanică a tot ceea ce-i dă colectivitatea.

[38] H. H. şi P. H. Stahl, *Civilizaţia vechilor sate româneşti*, Buc. Ed. Şt., 1968, p. 81. Acest punct de vedere impune discutarea raportului dintre societate (Gesellschaft) şi comunitate (Gemeinschaft), larg dezbătută de sociologia germană (Tönnies). Cercetarea românească a investigat amplu această problemă, stabilind originile şi funcţiile comunităţii rurale şi urbane (Şcoala sociologică de la Bucureşti); s-a enunţat ideea după care arta populară este o artă a colectivităţii ce îmbracă în primul rînd forma sociologică a comunităţii (Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, Buc., 1939).

[39] A. Kroeber, K. Kluckhahn, *op. cit.*, p. 19.

[40] M. Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Buc., 1967, p. 19—26.

https://biblioteca-digitala.ro

AL V-lea CONGRES AL SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE PENTRU CERCETAREA NARAȚIUNILOR POPULARE (I.S.F.N.R.)

Între 26 — 31 august 1969 s-au desfăşurat la Bucureşti, sub auspiciile Academiei Republicii Socialiste România şi ale Ministerului Învăţământului, lucrările celui de al *V-lea Congres al Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiunilor Populare*, manifestare ştiinţifică care a reunit nume dintre cele mai prestigioase din domeniul cercetării literaturii populare epice.

În comparaţie cu congresele precedente, numărul specialiştilor, precum şi al ţărilor participante, la congresul al V-lea a fost sensibil mai mare. La lucrări au participat 186 folclorişti, dintre care 36 români, între cei prezenţi figurînd personalităţi de recunoscută valoare ca : Richard Dorson, Alan Dundes, W.D. Hand, L. Honko, R. Lecotté, A. Lord, K. Luomala, M. Lüthi, E. Meletinski, K.C. Peeters, E.V. Pomeranţeva, M. Pop, Lutz Röhrich, Kurt Ranke, Th. Sebeok, Stith Thompson, F.L. Utley ş.a. Participanţii la lucrările congresului au reprezentat următoarele ţări : Anglia, Austria, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Danemarca, Elveţia, Finlanda, Franţa, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Grecia, India, Italia, Irlanda, Israel, R.S.F. Iugoslavia, Nigeria, Norvegia, Olanda, Peru, Polonia, România, S.U.A., Republica Sud-Africană, Suedia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S.

Congresul şi-a propus să dezbată în principal aspectele legate de legităţile naraţiunilor populare, problemele snoavei şi documentele (materiale şi date istorice) privind naraţiunile populare anterioare sec. al XVIII-lea. Cele 113 comunicări prezentate, dintre care 23 româneşti, au cuprins un cerc larg de probleme, au prilejuit documentări reciproc utile, precizări metodologice şi au dezbătut perspectivele şi direcţiile cercetărilor viitoare în domeniul epicii populare.

Lucrările congresului s-au ţinut concomitent în trei săli, programul de lucru fiind întocmit în funcţie de tematica comunicărilor, una dintre săli fiind dedicată acelor referate care nu s-au încadrat în mod strict în tematica enunţată. Programul a cuprins de asemenea două rapoarte, prezentate, în şedinţa plenară inaugurală, de prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, preşedintele comitetului de organizare al congresului şi prof. dr. Kurt Ranke, preşedintele Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiu-

https://biblioteca-digitala.ro

nilor Populare. Prof. Mihai Pop în *La poétique du conte populaire* a făcut o trecere în revistă a curentelor care s-au înfruntat în domeniul cercetării naraţiunilor populare pînă în prezent, conturînd totodată perspectivele şi direcţiile cercetărilor viitoare. Rezultatele care urmează să se obţină în acest domeniu nu pot fi despărţite de metoda cercetării. Prof. Kurt Ranke — *Assoziationsphänomene der Volksprosa* a tratat fenomenul literaturii populare epice în ansamblul fenomenului folcloric şi în contextul larg cultural în care acesta la rîndul lui se încadrează.

În rîndurile următoare vom menţiona cîteva dintre comunicările prezentate în cadrul congresului încercînd să degajăm, măcar sumar, unele puncte de vedere puse în discuţie în referate.

Între comunicările privind problemele legităţilor şi structurii naraţiunilor populare, enumerăm încercările de definire a legilor epicii populare (A. Dundes, *The Laws of Folk Narrative*, B. Alver, *The Epic Laws of Folk Narrative*). Autorii au încercat o definire a epicii analizînd relaţiile dintre legi şi structura naraţiunii, rolul individului şi al colectivităţii în cristalizarea unor forme narative, caracterul de modificator al legilor epicii jucat de cultură. Este avută în vedere specificitatea acestei forme a spiritualităţii umane care este raportată la alte forme de manifestare a colectivităţii : limba, semiotica, psihologia. *Semiotic Hiererchies*, comunicare prezentată de Th. Sebeok, defineşte folclorul prin raportare tocmai la aceste discipline complementare. Problema interacţiunii diacronic-sincronic în investigaţia naraţiunii a făcut obiectul comunicării lui E. Meletinski (*Le problème de la morphologie historique du conte*). Studiul diacronic al aceluiaşi subiect confirmă, cum remarcă autorul, diferenţe în structura acestora. Structura povestirii primitive se manifestă ca o metastructură în comparaţie cu basmul. Probleme cu caracter general au fost ridicate de referatele : L. Paurová—Cehoslovacia, *Zur Frage der Gesetzmässigkeiten der Entstehung und des Lebens der gegenwärtigen Folklore*; I. C. Chiţimia — România, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires*; T. Cubelič — Iugoslavia, *La catégorie de l'Oral, loi constitutive fondamentale dans la formation et la narration des contes populaires*; O. Sirovátka — Cehoslovacia, *Die Reproduktion als Prinzip der mündlichen Volksüberlieferung*. În sfîrşit, un ultim grup de comunicări s-a referit la probleme particulare ale naraţiunilor populare : legenda despre Guntram a lui Paulus Diakonus (H. Lixfeld—R.F. a Germaniei, *Die Guntramsage des Paulus Diakonus (A Th 1645 A). Ein Beitrag zur Untersuchung der Erlebnissagen vom Zweiten Lieb*); legile naraţiunii populare în ciclul eroic Maui din Polinezia (K. Luomala — S.U.A., *Folk Narrative Laws Relating to „Dramatis personae" in the Polynesian Maui Cycle*), stereotipii verbale în basme (N. Roşianu—România, *Struktura i funkci i tradicionnyx formul skazki*).

O a doua serie de comunicări a fost consacrată problemelor snoavei, categorie literară mai puţin cercetată pînă în prezent datorită marii ei diversităţi tematice şi structurale. Comunicările s-au referit la conţinutul şi poetica snoavei ruseşti (Sidelnikov — U.R.S.S., *Russkaja satiričeskaja narodnaja proza*), la principii de clasificare ale snoavei (Lutz Röhrich — R.F. a Germaniei, *Versuch einer Systematik von Schwank und Witz*), precum şi la aspecte particulare ale acestei specii literare cum ar fi natura umorului în poveştile despre şiretenie în folclorul Yoruba (A. Babalola —

https://biblioteca-digitala.ro

Nigeria, *Humorous Trickster Tales in Yoruba Oral Literature*) sau caracteristicile şi interferenţele dintre snoavele naţionale şi snoavele altor popoare, prin raportarea la cataloagele internaţionale (M. Boskovič-Stulli — Iugoslavia, *Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke*; V. Gašparikova — Cehoslovacia, *Der slowakische und seine internationalen Beziehungen*). Relaţia dintre *Povestirile din Canterbury ale lui Chaucer* şi *Decameronul* lui Boccaccio a făcut obiectul unui extrem de interesant referat prezentat de F.L. Utley — S.U.A. (*The medieval Folk Jest and Related Genres in Chaucer and Boccaccio*).

Cea de a treia serie de comunicări a dezbătut problemele documentelor anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la naraţiunea populară. În această secţie au fost incluse de asemenea comunicările privind aspectele mitului şi legendei. K.C. Peeters — Belgia, *Les sources pour l'étude de la narration populaire en Flandre avant le XVIII-e siècle*, analizează comparativ versiunea povestirii *Ţăranul bogat şi sărac* (ATh 1535), după un manuscris latin din sec. al XI-lea, păstrat la Bruxelles şi după variantele culese în Flandra în ultimii ani. Cărţile medievale de colportaj precum şi foile volante conţinînd texte folclorice au făcut obiectul comunicărilor prezentate de H. Trümpy—Elveţia, *Ein Basler Geschichtenbuch aus dem 16. Jahrhundert* (*Johannes Gasts „Convivales sermones"*) şi R.W. Brednich — R.F. a Germaniei, *Sagenthemen im deutschen Flugblattdruck*. V.K. Sokolova—URSS, *Formirovanie i rannie tipy istoričeskix predanij*, a dezbătut problemele genezei legendei istorice, stabilind că momentul apariţiei acestora nu poate fi anterior cristalizării statului feudal şi conştiinţei poporului că aparţine acestui stat. În felul acesta tipurile mai importante ale legendelor istorice tratează despre întemeietori de locuri, despre originea triburilor, despre conducători de triburi şi cnezi, despre toponomie, în măsura în care aceasta se află în legătură cu evenimente istorice. Menţionăm de asemenea comunicarea lui Ch. Joisten — Franţa, *Les attestations écrites de thèmes légendaires antérieures au XVIII-e siècle dans les Alpes françaises*, bogată în material ilustrativ şi comunicarea cercetătoarei A. De Félice — Franţa — *Contes et traditions orales de l'ancien Théâtre français chez Rabelais et chez La Fontaine*, care inventariază motivele folclorice din operele scriitorilor francezi citaţi.

Diferitele aspecte ale legendelor şi mitului au fost obiectul unui grup numeros de referate prezentate în cadrul acestei secţii. Este suficient să citäm în acest sens comunicări ca cele ale lui St. Ímellos — Grecia — *Neugriechische Volkserzählungen über den Betrug von Feinden durch eine List und ihre Beziehungen zu alten Mythen*, în care sînt stabilite paralele între povestirile neogreceşti avînd ca temă înşelarea duşmanului (potcovirea inversă a cailor, spargerea stupilor şi alungarea albinelor către inamic etc.) şi miturile antice în care sînt regăsite aceleaşi motive epice. Longevitatea motivelor epice a constituit şi tema comunicării lui M. Matičetov — Iugoslavia, *„Duhovin" — das Kind in Schlangengestalt. Ein Kontinuitäts — Beispiel in der mündlichen Überlieferung Nordistriens von der Mitte des 17. Jh. bis zur Gegenwart*; la această dată autorul urmăreşte atestarea în naraţiuni a motivului „copilul cu chip de şarpe" începînd cu secolul XVII şi sfîrşind cu contemporaneitatea. Elemente ale mitologiei în literatură, mai ales în basme, au făcut obiectul mai multor comunicări: V.V. Pomeranţeva — U.R.S.S., *Obrazy „nizšej" mifologii v russkoj bytovoj*

https://biblioteca-digitala.ro

skazke; Y.T. Lewinsky — Israel, *Les rites nuptiaux entre deux mondes*, care reia şi dă o altă interpretare — cea a luptei dintre moarte şi viaţă — obiceiului nunţii mortului atît de răspîndit la români şi obiect al unui temeinic studiu al lui I. Muşlea; E. Brunner-Traut — R.F. a Germaniei, *Altägyptische Mythen im Physiologus*; raportul dintre istorie şi legendă, G. Burde-Schneidewind, *Sage und Wirklichkeit — Beziehungen zwischen historischem Ereignis und Sagengestaltung*; studiul unui unic tip de legendă, cum ar fi legendele despre sanctuare, G. Profeta — Italia, *Les légendes sur l'origine des Sanctuaires*, sau aspecte stilistice ale aceleiaşi specii literare, tema comunicării lui T. Brill — România, *Einige Aspekte der „loci comunes" in der rumänischen Sagen und Legenden.*

Secţia „Varia" a congresului a pus în discuţie subiecte de mare diversitate, atît cu caracter teoretic (R. Niculescu — România, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique — „Estetica basmului" (l'Esthétique du conte) de George Călinescu*; M. Galley — Franţa, *Conte et métaphore*; C. H. Tillhagen — Suedia, *Die Zaubermacht des Ungewőhnlichen*) cît şi subiecte tratînd aspecte particulare ale naraţiunii (V.Cartianu — România, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales*; A. Louis — Tunisia, *Contes moraux à personnages animaux dans le centre et le sud de la Tunisie* etc.)

Comunicările ţinute în timpul congresului s-au caracterizat printr-o înaltă ţinută ştiinţifică, iar discuţiile purtate au marcat interesul specialiştilor pentru punctele de vedere enunţate, pentru aspectele metodologice şi ineditul materialului prezentat în referate. Cercetătorii au apreciat necesitatea unor informări reciproce mai ample astfel încît atmosfera activă de lucru instituită, în timpul desfăşurării congresului, să fie continuată în viitor. S-a remarcat totodată lipsa unor metode unice sau similare în faţa unor fapte de folclor analoge. Metodele foarte diferite, aplicate realităţii folclorice, îngreuiază posibilitatea comparării datelor obţinute în cercetare. Tehnica prelucrării datelor folclorice este la rîndul ei inegală. Specialiştii prezenţi au considerat utilă iniţierea unei dezbateri asupra problemelor metodologiei în literatura populară orală.

Un loc aparte în desfăşurarea congresului l-au ocupat cercetătorii români. Spaţiul nu ne permite discutarea valorii ştiinţifice a celor 23 de comunicări prezentate de delegaţia românească; considerăm însă necesară fie şi numai enumerarea lor pentru a putea avea imaginea sferei cercetărilor de specialitate din ţara noastră.

Secţia I-a (legităţi şi structura naraţiunilor; snoava): prof. Mihai Pop, *La poètique du conte populaire*; I.C. Chiţimia, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires*; Stanca Fotino, *Essai de déchiffrement du modèle du conte fantastique roumain*; G. Vrabie, *Le conte populaire-prose à structure moderne?*; P. Ruxăndoiu, *Éléments narratifs conservés dans la structure des proverbes*; C. Bărbulescu, *Quelques constances dans la structure du conte populaire roumain*; G. Vöö, *L'importance des éléments comiques dans les narrations populaires hongroises*; J. Faragó, *Auf Missverstehen fremder Wőrter beruhende Volksschwänke (A Th 1966, 1322)*; M. Novicov, *La stéréotypie et l'invention dans le conte populaire roumain*; N. Roşianu, *Struktura i funkcii tradicionnyx formul skazki.*

https://biblioteca-digitala.ro

Secţia a II-a (date anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la naraţiuni populare ; legende şi mituri): M. Brătulescu, *Stages in the Transformation of Folk Narrative under the Influence of Christianity* ; T. Brill, *Einige Aspekte der „loci comunes" in der rumänischen Sagen und Legenden* ; C. Eretescu, *Personnages démoniaques dans les narrations populaires roumaines* ; N. Rădulescu, *Mythologische Motive in einigen rumänischen Volksbräuchen* ;

Secţia a III-a (Varia) : H. Markel, *Das Erzählen für Kinder bei den Siebenbürger Sachsen* ; A. Matei, *L'utopie de la jeunesse immortelle dans les narrations populaires roumaines* ; I. Taloş, *Märchenmotive in den rumänischen Kolinden* ; N. Constantinescu, *Observations sur le style d'un conteur de la Valachie;* L. Bîrgu-Georgescu; *Quelques éléments d'absurde dans le conte contemporain roumain* ; R. Niculescu, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique — „Estetica basmului" (l'Esthétique du conte) de George Călinescu*; V. Cordun, *Concordances entre le conte populaire et le diagramme cosmique chinois* ; V. Cartianu, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales* ; G. Sulițeanu, *La musique dans les narrations des Orientaux de Roumanie.*

Şcoala folcloristică românească a fost prezentă în timpul congresului nu numai prin referatele enumerate. În vederea congresului, nr. 4 (tomul 14) 1969 al *Revistei de etnografie şi folclor* a fost dedicat în întregime problemelor naraţiunii populare ; comitetul local de organizare al congresului (preşedinte prof. M. Pop, secretar Al. Amzulescu) a editat un volum de contribuţii româneşti la cercetarea naraţiunilor populare. Volumul a întrunit articole semnate de Viorica Nişcov, Ovidiu Bîrlea, Corneliu Bărbulescu, Tony Brill, Sabina Cornelia Stroescu.

Cu ocazia congresului a fost deschisă o expoziţie a cărţii de specialitate, în care au fost prezentate aproximativ 500 de volume din 22 de ţări.

Cel de al *V-lea Congres al Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiunilor Populare* s-a desfăşurat concomitent cu primul *Festival Internaţional de Folclor „România '69"*. Acest fapt a prilejuit cunoaşterea nemijlocită a vitalităţii folclorului din ţara noastră, a facilitat stabilirea unei relaţii firesti între nivelul cercetărilor ce se întreprind în ţara noastră, în domeniul folclorului, şi realitatea din care acestea îşi extrag substanţa.

Şedinţa I.S.F.N.R. ţinută la încheierea lucrărilor congresului a apreciat succesul lucrărilor celui de al V-lea Congres, validitatea tematicii propuse spre dezbatere, nivelul ştiinţific de ansamblu.

Pentru cercetarea românească de specialitate, congresul naraţiunilor populare desfăşurat la Bucureşti a constituit o confruntare extrem de utilă. Ea a demonstrat valoarea ştiinţifică a contribuţiilor româneşti din domeniul cercetărilor folclorice, care au dobîndit valenţa necesară a circuitului internaţional.

C. Eretescu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA PRIMULUI FESTIVAL ŞI CONCURS INTERNAŢIONAL DE FOLCLOR „ROMÂNIA '69"

Cel mai de seamă eveniment folcloric al anului 1969 a fost, fără îndoială, „Primul festival şi concurs internaţional de folclor România '69", desfăşurat între 26 august şi 6 septembrie. A fost o grandioasă sărbătoare a muzicii, dansului, poeziei şi portului popular, cu o participare deosebit de bogată, atît din cuprinsul ţării cît şi de peste hotare.

Manifestările au fost multiple: spectacole oferite publicului, atît de formaţiile ţării gazdă cît şi de cele venite de pe meleagurile a trei continente: Europa, Africa şi Asia; un tîrg de artă populară românească; o expoziţie internaţională de artă populară; o zi închinată cîntecului popular românesc; parada portului popular; un concurs internaţional al costumului popular; un concurs internaţional de muzică şi dans popular; o sesiune de comunicări ştiinţifice ş.a. O seamă de manifestări au avut loc concomitent în mai multe localităţi din ţară (Constanţa, Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Techirghiol, Ploieşti, Sinaia, Predeal, Braşov, Făgăraş, Sibiu, Buzău, Piteşti, Tîrgovişte, Oltenita, Giurgiu şi Turnu-Măgurele), iar prin emisiunile de radio şi televiziune festivalul s-a făcut simţit în toate colţurile ţării, la sate şi la oraşe, şi prin unele emisiuni preluate de către posturile emiţătoare străine, chiar şi în străinătate.

Sesiunea ştiinţifică pe tema „Creaţia populară în contemporaneitate" a întrunit o largă pleiadă de oameni de ştiinţă din toate colţurile lumii, care timp de trei zile (1—3 septembrie) au dezbătut numeroase probleme de etnografie şi folclor. Un volum ne va înfăţişa textele comunicărilor respective.

La concursul internaţional de folclor au participat 21 de formaţii artistice din 16 ţări: Anglia, Bulgaria, Cehoslovacia (2 formaţii), Elveţia, Franţa, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Italia (2 formaţii), Iugoslavia (2 formaţii), R.P. Mongolă, Polonia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S. şi România (3 formaţii). Frumuseţea, bogăţia şi varietatea artei populare, de pe trei continente, a fost călduros primită de publicul spectator cît şi de către juriul internaţional. S-au confruntat creaţii artistice uneori extrem de diferite între ele. Dacă în folclorul multor popoare, din apusul şi centrul Europei, pe de o parte, şi cel al ţărilor din sud-estul Europei pe de altă parte, se pot observa numeroase trăsături comune, folclorul celor două ţări din orientul apropiat şi din orientul îndepărtat, Tunisia şi Mongolia, s-a

https://biblioteca-digitala.ro

înfăţişat, la o primă impresie, cu totul diferit. O examinare mai atentă desluşeşte însă că şi aci, în ciuda marii depărtări dintre popoare şi în ciuda unor culturi muzicale felurite, regăsim o seamă de trăsături comune. Cîntarea cu caracter recitativ a unui bătrîn tunisian ne-a amintit străvechea noastră doină, precum şi multe cîntări asemănătoare ca stil, întîlnite la numeroase popoare din Balcani pînă în cele mai îndepărtate ţinuturi ale răsăritului. Unele din întorsăturile melodice pentatonice, din melodiile pe care le-au cîntat artiştii mongoli, le întîlnim pe toate meridianele. Văzînd instrumentele muzicale ale tunisienilor şi ascultîndu-le viersul, constaţi că ele sînt cunoscute multor altor popoare, ca bunăoară „mezued", cimpoiul. „Naiul" arab, un fluier cu ţeavă complet deschisă la amîndouă capetele se înrudeşte cu instrumentele muzicale din lumea întreagă: ne aminteşte în primul rînd fluierul moldovenesc şi cavalul bulgăresc; lăuta („l-ud") se înrudeşte cu lăutele europene şi cu bătrîna noastră cobză; „tabla kbira", toba mare cu o membrană bătută cu un mai de lemn iar cealaltă cu o nuia, o întîlnim în forme identice la greci, albanezi, bulgari, iugoslavi, la muzicanţii turco-tătari din Dobrogea ş.a.m.d.

Publicul spectator, ca şi membrii juriului internaţional, a apreciat mai cu seamă creaţiile autentic populare în interpretarea unor artişti populari autentici. Mă refer la cele cîntate de cimpoierul prahovean Dumitru Stanciu, de maramureşeanca Titiana Mihai, de bucovineanul Dumitru Capră şi de marele număr de soli ai cîntecului nostru popular sosiţi din toate colţurile ţării, care au susţinut spectacolul folcloric „prezentat pentru specialiştii străini" (de ce numai pentru aceştia?) în seara zilei de 30 august pe scena Teatrului Naţional, sala Studio. Mă gîndesc apoi la minunatul joc mut, fără muzică şi fără strigături, al ansamblului „Joža Vlahovic" din Zagreb (Iugoslavia), la bocetul din nai al lui Gheorghe Zamfir, la cîntecele lui Alexandru Vorobiov, solist al Ansamblului „Rovesnic" din Stavropol (URSS), pe care şi le-a acompaniat singur cu balalaica, la cîntările soliştilor mongoli Tendusuren, Tumurbat ori Nadmid, la Bruna Caron, solista ansamblului italian „Danzerini di Lucinico" şi la mulţi alţii.

Că ţara noastră se poate mîndri cu un folclor extrem de bogat şi de variat este astăzi un fapt pretutindeni cunoscut. O dovedesc, între altele, numeroasele succese dobîndite pe toate meridianele de rapsozii cîntecului popular românesc. Şi cu prilejul festivalului şi concursului internaţional, după cum se ştie, ansamblurile româneşti participante la concurs s-au clasat pe loc de frunte. Am greşi însă dacă ne-am culca mulţumiţi pe laurii acestor succese, dacă am socoti că nu se poate şi mai bine. O seamă de fapte negative au ieşit la iveală. De aceea o analiză şi o dezbatere amănunţită a programelor folclorice înfăţişate publicului, atît de către formaţiile artistice de amatori cît şi de către cele profesioniste, ne-ar arăta, totodată, căile spre primenirea şi îmbogăţirea repertoriilor şi spre ridicarea necontenită a calităţii interpretării, în folosul unei cît mai depline puneri în valoare a minunatei creaţii artistice a poporului nostru.

Tiberiu Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

★

Menirea unui festival internaţional de folclor este de a strînge laolaltă pe solii unor popoare diferite, însufleţiţi de acelaşi nobil ideal al cultivării creaţiei populare. Numeroase au fost ţările care şi-au trimis mesajul la primul festival internaţional „România '69" organizat la sfîrşitul lunii august 1969, în Bucureşti. Numeroase au fost de asemenea momentele care au prilejuit o veritabilă încîntare iubitorilor acestui gen de manifestări. Amintim îndeosebi cele cîteva seri folclorice, în care s-au prezentat grupuri — în mare majoritate săteşti — din toate colţurile ţării, cu obiceiuri, cîntece şi dansuri autentice, precum şi splendida paradă a costumelor pe care am putut-o admira pe străzile Capitalei.

Cercetătorii dansului popular au avut multe ocazii în care au putut vedea ceea ce îi interesa, înainte de toate, întrucît concursul desfăşurat în acele zile, ca şi spectacolele, s-a bazat în bună parte pe elementul coregrafic.

Echipele participante la concurs au arătat 3 concepţii diferite. Unele — cam multe — au preferat diverse aranjamente scenice din care autenticitatea era ostracizată în cea mai mare parte, în folosul tendinţei spre un grad cît mai înalt al „virtuozităţii tehnice" . Altele au prezentat un material folcloric stilizat discret, în care intervenţia regizorală nu era supărătoare ; ansamblul bulgăresc şi cel ceh, de exemplu, au mers fără stridenţe, în această direcţie. Altele, în sfîrşit, au păstrat o linie de autenticitate folclorică aproape pură. Printre acestea din urmă s-a situat mai ales grupul din Zagreb, cu dansuri simple dar pline de naturaleţe şi farmec ; valoarea lui a fost atît de evidentă încît ea a rezistat pînă şi neînţeleselor criterii de „clasificare" ; astfel că a reuşit în final să obţină premiul întîi. Este de citat şi ansamblul englezesc, atît pentru acurateţea prezentării cît şi pentru unele contingenţe structurale cu folclorul românesc. În sfîrşit ne-a făcut o plăcere deosebită prezenţa unui grup folcloric din Uzdin (Banatul iugoslav), care şi-a desfăşurat în cadrul unei nunţi, adusă pe scenă, elementele folclorice tradiţionale.

Era de dorit ca ţara gazdă — România — să iasă în relief, în această competiţie măcar cu cîteva din aspectele bogatului şi variatului ei folclor coregrafic. Acesta era uşor de selectat, cu atît mai mult cu cît concursul premergător festivalului ne arătase — cu puţin înainte — cîteva echipe săteşti foarte autentice şi valoroase. Citez, spre pildă, cîteva : Căluşarii din Vîlcele (Olt) şi Conţeşti (Teleorman), grupurile feminine din Căpîlna (Tîrnave) şi Bilca (Suceava), dansatorii din Mogoşeşti (Maramureş), Pucheni (Dîmboviţa), Urca (Turda) la care s-ar putea adăuga şi altele pe care spaţiul nu ne îngăduie să le amintim. Din păcate faptele nu s-au petrecut astfel. Am avut de suportat 3 ansambluri : Poeniţa (Braşov), Balada (Bucureşti), şi Junii Sibiului, care s-au întrecut parcă între ele, în numele unei „virtuozităţi tehnice" împinsă pînă la paroxism, să repete aceleaşi şi aceleaşi clişee compoziţionale care pot fi orice, numai folclor nu ! Am regăsit în aceste cazuri tot ceea ce a fost de atîtea ori criticat : toate exagerările desenului coregrafic şi aranjamentul scenic (prea multe linii, cercuri, diagonale şi alte figuri geometrice), ale stilului (viteză, intensitatea bătăilor, dimensiunile paşilor etc.), şi ale altor elemente, unele chiar inexistente la noi, de exemplu îngenunchierile patetic-teatrale de la sfîrşitul jocului ; de asemenea costumele aşa-zis „stilizate" şi bălţate, tarafurile

https://biblioteca-digitala.ro

încărcate şi standardizate ş.a. Specificul zonal sau regional, chiar şi cel naţional, au fost astfel aproape total îngropate sub asemenea povară de prost gust.

„Succesul" de public a fost poate asigurat, pentru gustul îndoielnic al unei categorii încă destul de largi de „instructori" care apreciază tocmai ceea ce este mai strident şi mai brutal în „izmenelile" coregrafice atît de plastic veştejite în memorabila tabletă arghezianâ din „Argeşul" anilor trecuţi. Nu au lipsit desigur unele declaraţii favorabile ale unor oaspeţi, fie complezenţi, fie neavizaţi. Dar pentru cei care trăiesc şi simt adevărata autenticitate a dansului popular acestea sînt exagerări inadmisibile. De altfel, toţi cercetătorii străini care în această perioadă au vizitat Institutul nostru, precum şi alţi specialişti, s-au exprimat, fără excepţie, împotriva acestei valorificări a folclorului coregrafic. Citez printre alţii pe: Roger Lecotté (Franţa), Pierre Goron, fraţii Lancelot (Franţa), Miliţa Ilin (R.S.F. Iugoslavia), St. Djudjev (R.P. Bulgaria), György Martin (R.P. Ungară), K. Petermann (R.D. Germană).

Este de dorit ca pe viitor asemenea situaţii să fie cu grijă evitate. Un festival „de folclor" ar trebui să fie onorat înainte de toate prin... folclor. E necesar să se înţeleagă în sfîrşit că prelucrările, stilizările şi alte asemenea moduri de lucru, oricît de bune ar fi ele (ceea ce nu prea a fost cazul pînă acum), reprezintă cu totul altceva; şi acest lucru trebuie spus de fiecare dată cu sinceritate, fără a ne ascunde sub eticheta comodă a folclorului. De asemenea, cred că în atari manifestări este bine să fie consultat mai temeinic, şi la timp, Institutul de etnografie şi folclor.

Andrei Bucşan

★

Conceput ca o amplă manifestare menită să înfăţişeze diferitele aspecte ale culturii populare în contextul vieţii moderne, primul festival şi concurs internaţional de folclor, desfăşurat în ultimele zile ale lui august şi primele zile ale lui septembrie 1969, în capitala ţării noastre, a prilejuit şi o interesantă trecere în revistă a creaţiei populare plastice, atît străine, cît mai ales a celei româneşti. Modalităţile diverse de prezentare a artei populare au făcut cu atît mai atractivă această trecere în revistă.

Se cuvine, firește, în primul rînd să amintim Expoziţia internaţională de artă populară, deschisă în sala de marmură a Casei Scînteii. Participarea străină nu a fost prea largă, această primă expoziţie internaţională de acest fel constituind doar un început, fecund mai ales prin sugestiile pentru viitor, desprinse din felul în care ţările participante au înţeles însăşi tema expoziţiei care se intitula de „artă populară". Pentru orice vizitator al expoziţiei a fost limpede că în sălile ei erau strînse la un loc obiecte foarte variate, unele din ele neintegrîndu-se, într-un anume sens, conceptului de artă populară. O parte din aceste obiecte, ca de pildă picturile şi gravurile, ar fi putut fi expuse într-o expoziţie de artă plastică, altele puteau face parte din colecţii de arte decorative şi aplicate, iar altele în sfîrşit din expoziţii de artă populară tradiţională. Situaţia aceasta reflectă, pe plan concret, discuţiile teoretice duse de cîteva decenii încoace cu privire la delimitările dintre arta populară şi arta amatorilor, dintre

https://biblioteca-digitala.ro

artele decorative şi aplicate şi cele practicate în cadrul aşa-numitelor „hobby" sau „Steckenpferd", adică îndeletnicirile ce fac să treacă în chip plăcut şi folositor timpul liber. Este vorba de noţiuni diferite, acoperind realităţi diverse, toate însă demonstrînd necesitatea socială a artei în societatea modernă automatizată. Era firesc, în aceste condiţii, ca ţările participante să prezinte o varietate de aspecte ale „artei populare", cel puţin la prima vedere oarecum derutante. Franţa, de pildă, era prezentată cu o serie de produse admirabil finisate, confecţionate în ateliere meşteşugăreşti specializate în producerea de obiecte de lux destinate comerţului. Ceramica imitînd modele vechi, bijuteriile inspirate din arta epocilor trecute, sticlăria, cravatele ţesute în Bretonia, lemnul, au fost de o calitate indiscutabilă, demonstrînd înaltul nivel al artizanilor francezi, conlucrînd cu artiştii plastici ca autori ai proiectelor. Poate că de fapt avem a face cu o producţie similară celei realizate la noi de artiştii din Fondul Plastic, pe care, firește, noi nu-i includem în categoria creatorilor de artă populară. Tot din ateliere, cu tradiţie îndelungată a meşteşugurilor artistice, au provenit şi obiectele de ceramică prezentate de Mongolia, în care uşor se străvede moştenirea prestigioasă a artei orientale. Ceva mai apropiat de înţelegerea noastră a artei de amatori a fost standul Ungariei, în care erau expuse mai ales ţesături şi broderii, unele dintre ele inspirate de modele ţărăneşti celebre. Polonia a fost prezentă cu o serie de obiecte de lemn sculptat şi colorat care continuă o veche tradiţie a artei populare poloneze, după cum nu au lipsit nici cunoscutele tăieturi de hîrtie colorată, gen în aparenţă minor dar de delicate efecte vizuale. R.D. Germană a adus, alături de cîteva imprimeuri şi alte obiecte de artă decorativă, o serie de picturi şi gravuri lucrate de artişti amatori, vădind temeinice cunoştinţe în genurile de artă respective.

Participarea românească la expoziţia internaţională de artă populară înglobează şi tradiţionala bienală de artă populară, farmecul creaţiei artistice a poporului nostru strălucind aşadar în sute şi sute de obiecte din toate judeţele ţării. Privirea a fost atrasă de costumele din Argeş şi Muscel, de cele din Arad şi Suceava, de sumanele bihorene sau de cele bucovinene. Din ce în ce mai bine şi mai masiv reprezentată în cursul ultimelor două bienale a fost partea centrală a Munteniei, celebrul ţinut al Codrului Vlăsiei, străveche regiune românească din marea cîmpie a Dunării, acoperind aproximativ actualele judeţe Vlaşca şi Ilfov, cu costume surprinzător de variate, în care alături de fondul puternic autohton se pot distinge şi unele ecouri ale Orientului de veche tradiţie. Un orient mai accentuat în trăsăturile sale au oferit panourile cu artă populară dobrogeană pe care apar străveziile broderii tătăreşti şi turceşti, aducînd decorul sugestiv al lumii orientale cu o floră şi faună stilizată într-o manieră proprie. Ceramica smălţuită şi nesmălţuită, din foarte multe centre de olari, a fost reprezentată de piese noi care se ridică la valoarea celor din muzeele noastre. Destul de bine înfăţişată a fost şi arta lemnului, lucru pe care nu-l putem spune despre prelucrarea artistică a metalelor, gen foarte puţin prezent în expoziţiile noastre în genere. Broderiile pe piele, cojoacele şi chimirele se aflau într-o mare varietate ornamentală în standurile tuturor zonelor etnografice. Alături de costumele româneşti au fost prezentate

https://biblioteca-digitala.ro

şi costume ungureşti, săseşti şi secuieşti, a căror tonalitate cromatică şi încărcare decorativă adăuga note caracteristice ansamblului expoziţiei.

De mai mică amploare dar de o structură mai clară, şi într-un fel mai sugestivă, a fost expoziţia organizată la Muzeul Satului cu tema „Meşteşuguri şi îndeletniciri casnice artistice româneşti". Expoziţia aranjată cu gust şi pricepere de un colectiv condus de şefa de secţie Georgeta Stoica, de la Muzeul Satului, înfăţişa aspecte actuale ale artei populare româneşti ilustrînd în principal teza continuităţii tradiţionale în mediile rurale. Într-adevăr, se puteau admira foarte frumoase vase de pămînt ars din centrele de la Vlădeşti-Vîlcea, Sălişte—Maramureş, Rădăuţi—Bucovina şi altele, lucrate de meşteri olari cunoscuţi pentru realizările lor. Obiectele de lemn crestat se aflau într-un număr mare, unul din cei mai talentaţi meşteri, Nicolae Cernat din Şugag—Sebeş fiind prezent şi el în sală, lucrînd într-un mic atelier improvizat. Aceeaşi idee a unei expuneri vii, dinamice, se regăsea şi în sectorul textilelor, unde vestita ţesătoare Maria Spiridon, din ţara Oltului, lucra în faţa vizitatorilor frumoase ştergare şi feţe de masă din Făgăraş. În sfîrşit şi arta cojocarilor era ilustrată de meşteşugul lui Dumitru Sofonea, lucrînd în expoziţie pieptare, chimire. În ansamblu expoziţia de la Muzeul Satului era de un caracter mai actual decît cea organizată de Casa Centrală a Creaţiei Populare, demonstrînd într-un mod mai pregnant, subliniat şi de prezenţa meşterilor, vigoarea artei populare româneşti care se dezvoltă în condiţiile industrializării ţării, dar păstrînd virtuţile unei arte spontane şi robuste cu adînci rădăcini tradiţionale.

Ideea actualităţii artei noastre populare şi a posibilităţilor ei de valorificare era dusă şi mai departe de o a treia manifestare din cadrul primului festival şi concurs internaţional de folclor, anume de „Tîrgul de artă populară" organizat de asemenea în preajma Muzeului Satului. În cîteva tonete (cu totul neinspirat construite şi de o monotonie supărătoare) erau expuse numeroase produse ale celor mai renumite centre de artă populară din toată ţara. La preţuri modice puteau fi cumpărate lăzi şi lădiţe de fag scrijelat de la Buduroasa—Bihor, vase de ceramică de la Oboga, Hurez, Marginea, Sălişte—Maramureş, cojocele şi pieptare de Beiuş şi Vaşcău, straie miţoase de Bran şi Vrancea, costume ţărăneşti din multe zone etnografice ale ţării, fluiere şi vase de lemn aduse de ciubărari moţi din munţii Apuseni. Tîrgul a fost una dintre cele mai eficiente forme de prezentare şi de propagandă în rîndurile miilor de turişti străini care l-au vizitat şi care în sfîrşit puteau să cumpere obiecte de artă ţărănească românească autentică, aşa cum puteau fi văzute şi în muzeele noastre de artă populară, dar care pentru prima oară erau oferite pe piaţă.

Dacă la aceste trei manifestări adăugăm şi standul de artizanat şi artă populară al UCECOM-ului din cadrul Expoziţiei realizărilor economiei naţionale, deschis în aceeaşi perioadă a anului, avem imaginea locului important pe care arta populară îl are în ansamblul vieţii noastre economice şi sociale, loc pentru care etnografii şi folcloriştii din România au dus o luptă şi au depus o muncă susţinută timp de două decenii. Se poate spune că acest loc este deci şi rezultatul concret al muncii ştiinţifice desfăşurate de cadrele de cercetare din Institutele Academiei Republicii Socialiste România.

Paul Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluție, curente, metode*, Editura pentru literatură, [București] 1968, p. 445.

Rezultat al unei experiențe de mai multe decenii și reluînd materia unui curs universitar, cartea lui Gh. Vrabie *Folcloristica română* oferă, atît cititorului de specialitate cît și publicului iubitor de cultură, un istoric al preocupărilor de folclor din țara noastră.

Dezideratul autorului (expus în prefață) este realizarea unui studiu de sinteză, conceput pe curente și școli. Materialul este grupat în cinci părți mari, subdivizate în capitole și intitulate :

I. Începuturile folcloristicii ;

II. Folcloristica română în epoca romantică ;

III. Folcloristica română în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea ;

IV. Folcloristica română în prima jumătate a secolului al XX-lea ;

V. Folcloristica română în ultimele decenii.

Partea a V-a cuprinde și un ,,Indici [sic] de autori''.

De la început se impun remarcate : metoda grupării cercetătorilor în jurul unei figuri de mare prestigiu (Alecsandri, Hasdeu, Densusianu, Gusti) și integrarea cercetărilor de folclor din România în mișcarea culturală europeană. Echivalențele și izvoarele din folcloristica generală, prezentate de autor, aprofundează și lămuresc, de multe ori, sensul studiilor românești. Cel mai bogat exemplificat apare comparativismul, inițiat de frații Grimm. Preluată în folcloristica română de frații Schott, metoda comparativă a fost folosită cu deosebită erudiție și remarcabile rezultate de B.P. Hasdeu.

Deși urmărește fenomenul folcloric românesc, autorul își propune cu stăruință să prezinte problematica folcloristică românească în contextul larg european ; el urmărește totodată perfecționarea adusă metodei de cercetare de către diverși oameni de știință precum și filierele prin care acestea ajung la cercetătorii români. Desigur, și acest lucru este firesc, istoricul folcloristicii românești nu a urmat întrutotul istoricul folcloristicii generale. Folcloristica românească, ancorată în problematica social-culturală proprie țării noastre, a acordat prioritate unor anumite probleme, a folosit și dezvoltat cu precădere anumite metode. Aceasta îi și conferă o remarcabilă specificitate. Ne miră de aceea că autorul, după o teoretizare a curentului antropologic de proveniență engleză — făcută de altfel pe o jumătate de pagină —, exclamă deziluzionat : ,,Dar folcloristica română a rămas străină de acest curent''. Nu credem că este singurul curent care nu influențează folcloristica românească, iar, față de economia cărții, acea jumătate de pagină ar fi permis autorului să insiste ceva mai mult, de exemplu, asupra aportului lui Cantemir, calificat : etnograf și mai puțin folclorist. După alți cercetători, D. Cantemir este un precursor al folclorului literar (primul care se ocupă de legende, proverbe, snoave, colinde, descîntece, blesteme, bocete, oratie de nuntă), al folclorului coregrafic și al celui

https://biblioteca-digitala.ro

muzical, creînd chiar un sistem propriu de notaţie (cf. Al. Bistriţeanu, în „SCILF", an. II, 1953 şi Adrian Fochi, în „REF", an. IX, 1964, nr. 1—2).

O altă caracteristică a cărţii este încercarea autorului de a prezenta cît mai reliefat personalităţi de seamă din folcloristica românească, motiv pentru care discută momentul istoric, curentele de mare circulaţie în epocă, formaţia scriitorului, aportul său în general în cultura românească. Metoda întrebuinţată cu mare succes de G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, cere o deosebită atenţie în dozarea elementelor necesare prezentării. Astfel, în capitolul dedicat lui Alecsandri, este demonstrat cu mare bogăţie de argumente rolul de factor cultural-politic de prim rang al acestuia. Activitatea politică este indiscutabil o latură importantă a personalităţii poetului, dar insistenţele şi detaliile date de prof. Vrabie nu aduc nimic nou în prezentarea folcloristului Alecsandri. Un capitol în care insistenţele de explicare a formaţiei filologice a celui studiat, departe de a fi inutile, ajută substanţial definirii concepţiei sale asupra studierii folclorului, este capitolul dedicat lui O. Densusianu.

Capitole deosebit de interesante, prin noutatea lor într-o lucrare de sinteză, sînt cele în care este discutată, sau inserată măcar, contribuţia folcloriştilor saşi şi maghiari la cercetările de folclor, traducerile comentate ale lui Léo Bachelin (pentru sec. XIX) şi preocupările de folclor la scriitori ca Blaga, Pillat, Voiculescu şi Eliade, nemaistudiaţi din această perspectivă.

În succesiunea de curente (iluminism, romantism, mitologic, estetic, filologic, istoric, morfologic, sociologic ...) trebuie relevată prezenţa şcolii sociologice de la Bucureşti condusă de D. Gusti. Aceasta, prin complexitatea metodelor şi modernitatea tehnicii de culegere şi interpretare a materialului, aprofundează studiile de folclor, anunţînd şcoala folcloristică de astăzi.

Meritele şi valoarea metodologică a cercetărilor de folclor, iniţiate de şcoala sociologică, au fost relevate cu diferite prilejuri. De aceea, plasarea acestei şcoli la coada unui capitol (Partea a IV-a, Capitolul III, p. 365—371) subintitulat „Alte orientări folcloristice" şi consumarea întregii problematici iniţiată de aceasta pe parcursul cîtorva pagini nu este de natură să ofere cititorului o justă apreciere a contribuţiei pe care şcoala sociologică a adus-o la dezvoltarea folcloristicii.

În ultima parte, dedicată instituţiilor şi direcţiilor actuale ale folcloristicii româneşti, prof. Vrabie trece în revistă o seamă de persoane, instituţii şi lucrări, care prin simpla lor înserare dovedesc dezvoltarea deosebită a acestei ştiinţei în epoca noastră.

Lucrarea, avînd ca bază un curs universitar, păstrează adesea arhitectura de prelegere. De aici provine poate tendinţa de etichetare a folcloriştilor, în buni sau răi, fără o expunere critică de motive (Văcăreştii = răi, vezi p. 23; Iordache Golescu = bun, vezi p. 25); sau prezentarea simplificată scolastic, pînă la schemă, a unor figuri de seamă din folcloristica românească (Alecsandri, Hasdeu).

Autorul este urmărit, în tot cuprinsul cărţii, de dorinţa de a ne comunica totul despre autori, epoci şi ecouri europene. O asemenea tentativă, lăudabilă, duce adesea la tratări superficiale, confuze, ideile apărînd ca nişte concluzii expuse didacticist, a căror demonstraţie autorul nu o mai notează. Astfel: versul trohaic este un mod de „exprimare facilă", p. 23; „J. J. Rousseau, prin unele scrieri ale sale, a avut o mare influenţă şi asupra literaturii", p. 44; Iorga a scris „pagini frumoase", p. 60; consideraţiile folcloristice ale lui Marienescu constituie o „lectură amuzantă", p. 126; „în Baltagul ..., epoca evocată de Sadoveanu este aceea a Daciei lui Burebista şi Deceneu", p. 342; Hasdeu vorbeşte despre substraturile geto-dace „cu destulă convingere", p. 335 şi în sfîrşit constatarea că poezia populară este o „poezie remarcabilă", p. 310.

Limbajul general al cărţii dă impresia de stil vorbit, oralitatea singură putînd să explice o serie de formule sau neglijenţe pe care scrisul de obicei le suprimă. Citäm pentru stilul vorbit formule ca: „în multele nevoi ale vieţii ...." (p. 29) ... se mînglie cu credinţa în ..." (p. 60). Dacă autorul se referă la scriitorii anteriori secolului XX, impresionează arhaizarea fortuită:

https://biblioteca-digitala.ro

epocă ,,tîrzielnică'' (p. 18), ,,în ale sale cugetări'', (p. 59) ; ,,va fi cules adolescentul ...'' (p. 64), sau prin întrebuinţarea formei ,,adecă'', pentru ,,adică''.

În epoca modernă, pentru acomodare, termenii sînt căutaţi în alte domenii. În stilul administrativ profesorul Vrabie descoperă formula ,,asimilării în grad'' (p. 329) a literaturii populare cu cea cultă, iar în stilul ziaristic clişeele de tipul : ,,direcţie sănătoasă'' a literaturii (p. 329), Russo ,,veştejeşte'' idei retrograde (p. 59 şi 61) etc.

Neglijenţele stilistice duc fie la exprimări confuze (ex. ,,o reînviere ... [a epopeei] s-a putut face ... numai respectîndu-i cu stricteţe regulile genului. Doar că şi ele au fost înnoite,, — p.18) ; «Autorul ,,Ţiganiadei'' a fost pe deplin conştient de binefacerile *acesteia* » (p. 19) sau,, ... patriotism puternic şi propriu epocilor trecute'' (p. 4) ; fie la forme gramaticale neliterare ; ,,Amărăciunea .... face ca să nu se piardă ....'' (p. 12), ,,aceste producţii ...constituiesc'' (p. 98) ; ,,ar fi altele la care ....cuprind în ele'' (p. 269) ; ,,vor fi mai circulînd'' (p. 287). Şi dacă unele greşeli pot fi ale tiparului : ,,fablieux'' pt. fabliaux ; ,,înseşi'' pentru ,,însăşi'', prezenţa alternativă a formelor luminism-iluminism şi luminişti-iluminişti este cu atît mai curioasă cu cît autorul avizează la p. 7 : ,,ne ferim de a întrebuinţa termenul ,,iluminişti'', socotindu-l peiorativ [sic]''. De la p. 29 ,,i'' iniţial nu mai are valoare semantică negativistă pentru că Bariţ este influenţat de ,,iluminiştii'' englezi.

Dar dincolo de scheme, şabloane sau neglijenţe gramaticale, cartea răspunde necesităţii de a avea o istorie a folcloristicii, aducînd o contribuţie considerabilă de date. Ea prezintă folclorul în toată complexitatea lui, inclusiv aspectul muzical, subliniind interpătrunderile dintre folclor şi ştiinţele apropiate : etnologie, etnografie, sociologie.

Ruxandra Guţu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

E R A T Ă

Pag.:	rîndul:	coloana:	în loc de:	se va citi:
15	20		faze	fraze
15	22		faze	fraze
16	18	20	23	32
16	24	16	5	3
17	2	2	Faza	Fraza

Revista de etnografie și folclor 1/1970

OLCLOR publică *studii*
zînd deci întreg domeniul
va etnografiei, a folcloris-
vista pune în discuție, la
le ale etnografiei și folclo-
specialitate ce apar în țară

ORI

ticolele, notele și recenziile
le vor fi dactilografiate pe
executate în tuș, pe hîrtie
numerotate cu cifre arabe.
e în continuarea celor din
rași date în text, tabele
va face în ordinea numerelor.
ială. Titlurile revistelor citate
orm uzanțelor internaționale.
e 50 de extrase, gratuit. Res-
ticolelor revine exclusiv auto-

isele, schimbul de publicații
tului de redacție: București,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice,* cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii,* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Moriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (Sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 1—96, Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" — c. 4071

43407

Lei 20.—